

Enemmän kuin pelkkää rekvisiittaa
Dōgujen merkitys perinteisen japanilaisen tanssin eleissä

Mirja Männikkö

Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta, teatteritiede
Pro gradu -tutkielma
14.8.2017



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Tekijä – Författare – Author Mirja Männikkö		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Enemmän kuin pelkkää rekvisiittaa – Dōgujen merkitys perinteisen japanilaisen tanssin eleissä		
Oppiaine – Läroämne – Subject Teatteritiede		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year 14.8.2017	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 79 sivua
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkielma käsittelee perinteisessä japanilaisessa tanssissa eli <i>nihonbuyōssa</i> käytettävää rekvisiittaa – <i>dōguja</i>. Ne ovat tärkeä osa nihonbuyōta, mutta tutkielmassa pyritään selvittämään vielä syvällisemmin niiden käytön merkitystä erityisesti tanssin kannalta ajateltuna. Tavoitteena on selvittää, millainen rooli dōgulla on eleessä.</p> <p>Strategiallisesti tutkimuskysymystä tarkastellaan empiirisen tutkimuksen ja tapaustutkimuksen avulla, mutta tutkielmaan yhdistyy lisäksi historian tutkimuksellisia piirteitä. Tutkimusaineistoon kuuluu sekä havainnoimalla koottua tanssiharjoituksiin liittyvää aineistoa että alan kirjallisten teosten muodostamia valmiita dokumentteja. Vaikka aiheen käsittelytavassa onkin havaittavissa hermeneuttisen tutkimusmenetelmän piirteitä, aineistoa tutkitaan varsinaisesti tanssianalyysin menetelmällä. Teoreettisena viitekehystenä käytetään esine- ja eletutkimuksesta johdettuja teoriakäsitteitä, joista tärkeimmät ovat <i>mitate</i> eli esineiden viittaussuhteet sekä tanssianalyttisen sanaston muodostavat nihonbuyōn eleytyppien luokat konkreettinen, abstrakti ja vihjaileva.</p> <p>Tutkimus osoittaa, että valtaosasta dōguilla tehdyistä nihonbuyōn eleistä voidaan erotella dōguille kolmentyyppisiä rooleja: korostava, konkretisoiva ja luova. Tutkimuksen perusteella voidaan myös päätellä, että dōgun käyttö vaikuttaa tanssiin kahdella tavalla: Ensinnäkin fyysisellä tasolla dōgun materiaalisella olemuksella on vaikutusta liikeratojen ja kinesfäärillisen ulottuvuuden muodostamiseen. Toiseksi dōgun käytöllä on syvempikin taso, jonka tehtävä on välittää mielikuvia ja joskus jopa vaikuttaa psykologisesti lisäämällä eleisiin jännittävyyttä tai yllättävyyttä.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Teatteritiede, tanssintutkimus, kabuki, nihonbuyō, dōgu, japanilainen tanssi, eleet, tarpeisto, rekvisiitta		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston pääkirjasto, Kaisa-talo		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	2
Teoreettiset lähtökohdat ja aineisto.....	2
Tutkimusmenetelmä ja teoreettinen viitekehys.....	3
Aiemmat tutkimukset.....	5
2. Tärkeitä käsitteitä ja taustatieto.....	7
Termistö – erikoissanaston ongelmakohtia.....	7
Nihonbuyōn historia.....	10
Nihonbuyōn ominaispiirteet.....	11
Realismi ja illuusio japanilaisella perinteisellä näyttämöllä.....	13
Länsimaat ja dōgut.....	14
Dōgut esineinä.....	15
3. Esineet ja tutkimus.....	16
Esineiden tehtäviä teatterissa.....	16
Esinetutkimus.....	18
Esinetutkimus teatterissa.....	19
Mono ja mitate eli esineet ja viittaukset.....	20
Mitate ja länsimaiset viittaustekniikat.....	22
Esineiden materiaalisuuden suhde eleisiin	25
4. Eleet ja tutkimus.....	26
Eleet – määrittely.....	26
Eleiden kulttuurisidonnaisuus.....	27
Eleiden tehtäviä.....	28
Sanasto nihonbuyōn eleistä.....	32
Materiaalisuus – briljeeraus ja virtuositeetti nihonbuyōn sanastossa.....	36
Nihonbuyōn sanasto ja länsimaiset esittämisen tavat.....	41
5. Tapaustutkimus.....	44
Tapaustutkimuksen rajausta.....	46
Illustraatiot ja analyysit.....	49
Tutkimusanalyysin yhteenveto.....	70
6. Loppupäätelmät.....	71
Lähteet.....	73

1. Johdanto

Pro gradu -tutkielmani käsittelee perinteisessä japanilaisessa tanssissa eli nihonbuyōssa käytettävää rekvisiittaa – dōguja. Ne ovat tärkeä osa nihonbuyōta, mutta tässä tutkielmassa pyritään selvittämään vielä syvällisemmin niiden merkitystä. Näkökulma on kohdistettu siihen, miten dōgujen käyttö vaikuttaa nimenomaan tanssiin. Hieman tarkemmin muotoiltuna: pro gradu -tutkielmani pyrkii vastaamaan kysymykseen ”millainen rooli dōgulla on eleessä?”.

Tutkimusaiheen valintaan on vaikuttanut akateemisen intressin lisäksi henkilökohtainen kiinnostus. Olen lapsesta asti harrastanut klassista balettia ja alusta lähtien ollut erityisen viehättynyt siinä käytetyistä espanjalaistyyllisistä viuhkoista. Siinä mielessä nihonbuyōn opiskelu on toiminut mielenkiintoisena jatkumona innostukselle tanssin esineiden parissa. Olen opiskellut nihonbuyōta vajaat kymmenen vuotta niin käytännössä kuin teoriassakin, ja dōgujen rooli sekä esityksessä että tanssitunnilla näyttäisi erittäin merkittävältä – ihan jo sen takia, että oman vartalon liikkumiseen yhdistyy jotain käsissä pidettävää materiaalista tavaraa, jonka paino ja liikkuminen vaikuttavat edelleen omaan tanssiliikkeeseen. Samansuuntaisen havainnon olen tehnyt toisaalta klassisen baletin tunneillakin: otettaessa viuhkat esille teknisesti taitaville tanssijoillekin ”tapahtuu jotakin”, ja vaivattomuuden ja eleganssin illuusiota ylläpitämään pyrkivästä tanssista tulee yhtäkkiä vaivalloisen näköistä. Vaivalloisuus poistuu tietenkin harjoittelun avulla, mutta on selvää, että esineillä ja dōguilla on vaikutus tanssin liikkeeseen ja eleeseen. Pro gradu -tutkielmani tarkoitus ei ole tehdä komparatiivista tutkimusta nihonbuyōn ja klassisen baletin välillä, mutta eräissä yhteyksissä käytän jälkimmäistä havainnollistavana esimerkkinä.

Teoreettiset lähtökohdat ja aineisto

Strategiallisesti toteutan pro gradu -tutkielmani tapaustutkimuksena, jossa valitsemani tanssiesimerkin avulla pyrin etsimään tietoa dōgujen ja eleiden suhteesta. Tapaustutkimus rajaa tutkittavan ilmiön laajutta ja mahdollistaa syvällisemmän perehtymisen aiheeseen. Pyrin tarkastelun pohjalta määrittelemään dōgujen käsittelyn peruspiirteitä, joita mahdollisesti voitaisiin soveltaa laajemmallekin nihonbuyōn tutkimukseen.¹ Koska tutkimusaiheesta pyritään pienellä otoksella

¹ Jyväskylän yliopisto 2015a, viitattu 25.7.2017.

tekemään johtopäätöksiä eleiden ja dōgujen vuorovaikutuksesta, kyseessä on laadullinen tutkimus.² Tämän tutkielman tapaustutkimukseen sekä valtaosaan käsitellyistä muistakin esimerkkiteoksista liittyy omakohtainen kokemus,³ ja tutkielmaan yhdistyy siten myös empiirinen tutkimus.⁴ Toisaalta tutkielmassa joudutaan hyödyntämään historiantutkimuksellisiakin piirteitä, sillä 1600-luvulla syntyneestä taiteenlajista periytyvät käytännöt liittyvät oleellisesti historiaan. Nihonbuyōta voidaan ymmärtää paremmin ymmärtämällä historiaakin.

Tutkimusaineisto on osittain koottu havainnoimalla, sillä tutkimuksen aiheesta on kerätty tietoa tekemällä havaintoja opetustilanteista. Tutkijana toimin sisäpuolisen havainnoijan näkökulmasta, koska kuulun tarkastelemaani nihonbuyōn koulukuntaan ja perustan havaintoni siellä annettuihin opetuksiin, neuvoihin ja tietoihin, sekä niiden pohjalta tehtyihin harjoitusmuistiinpanoihin ja -videoihin. Varsinainen havainnoiminen ja osallistuminen harjoituksiin tosin on tapahtunut vuosien aikana eli se on alkanut jo paljon pro gradu -tutkielmaani aikaisemmin, eikä kaikkea aineistoa ole siis varta vasten tätä tarkoitusta varten kerätty. Omakohtaisen kokemuksen avulla hankittu aineisto on kuitenkin tärkeää tämänkaltaisessa työssä, jossa aihepiiri on tuntemattomampi sekä suhteellisen tutkimaton. Tutkielmassa tiedostetaan, että ”sisäpiiriin” kuuluminen tekee näkökulmasta subjektiivisen.⁵ Tutkimusaiheen ”sisällä” olemisesta on toisaalta hyötyäkin, koska monien perinteisten japanilaisten taiteenlajien tavoin nihonbuyōssakin on paljon kirjoittamattomia sääntöjä, eikä esimerkiksi harjoitustuntien aikana tehdä muistiinpanoja – joskin opettajani tunneilla on täysin hyväksyttävää käyttää ääni- tai videonauhuria. Pysin kuitenkin työssäni ottamaan huomioon muitakin mahdollisia näkökulmia. Osittain objektiivisuuden säilyttämisen takia aineistooni kuuluukin myös valmiita dokumentteja, sillä käytän havainnoinnin tukena alan kirjallisuutta, kuten *The Kabuki Theatre, A Guide to the Japanese Stage* ja *Nihonbuyō handobukku*.

Tutkimusmenetelmä ja teoreettinen viitekehys

Tutkielmassa on havaittavissa hermeneuttisen tutkimuksen piirteitä, sillä uutta tietoa suhteutetaan ennalta olemassaolevaan, minkä perusteella saadaan uutta tietoa, jota edelleen tarkastellaan

² Jyväskylän yliopisto 2015b, viitattu 25.7.2017.

³ Nihonbuyōn oppilasetikettiin kuuluu toisten oppilaiden seuraaminen kuunteluoppilaana. Katsomallakin oppilaan repertuaari ja tanssintuntemus kasvaa. Lisäksi oppilas voi suhteuttaa omaa tekniikkaansa näkemäänsä sekä kuunnella opettajan toiselle antamia korjauksia ja neuvoja ja ottaa niistä opikseen. Kuunteluoppilaana olemista on myös hyödynnetty tässä tutkielmassa.

⁴ Jyväskylän yliopisto 2015c, viitattu 25.7.2017.

⁵ Jyväskylän yliopisto 2015d, viitattu 28.7.2017.

aiemman valossa.⁶ Pääasiallisena tutkimusmenetelmänä on kuitenkin tanssianalyysi. Siihen suhtaudutaan Susan Leigh Fosterin (1986) mukaisella ajatuksella tanssin tutkijasta, jonka on ”nähtävä ja tunnettava liikkeiden rytmi – erotellakseen kehon avulla tehtyjä eleitä ja muotoja”⁷. Tutkimuskysymyksen ratkaisemiseksi onkin ensin havainnoitava ja eroteltava tansseista koreografisia eleitä, minkä jälkeen dōgujen suhteita niihin voidaan alkaa analysoida.

Seuraavaksi esiteltävä Fosterin laatima jäsentelytapa selventää tarkemmin, millä periaatteella tanssianalyysiä lähestytään tässä tutkielmassa:⁸

- 1) kehys (tanssin erottautuminen muiden tanssien joukosta uniikkina)
- 2) esittämisen tavat (tanssijan/koreografian tapa viitata ulkopuoliseen maailmaan)
- 3) tyyli (teoksen yksilöllisen identiteetin saavuttaminen maailmassa ja genressä)
- 4) sanasto (”liikkeiden” perusyksiköt, joista tanssi koostuu)
- 5) syntaksi (liikkeiden ja liikesarjojen yhdistelemistä säännöstelevät periaatteet)

Foster huomauttaa ”koreografisten merkitysten suunnitelmansa” olevan tarkoitettu lähinnä länsimaalaisen esittävän näyttämötanssin ja erityisesti nykytanssin tarkasteluun, ja epäilee sen soveltuvuutta muiden kulttuurien tanssien tutkimiseen.⁹ Havainto ei ole aiheeton, sillä esimerkiksi kehys (1) eli tanssin uniikinomaisuus sekä tyyli (3) eli teoksen yksilöllinen identiteetti liittyvät voimakkaasti länsimaiseen yhteiskuntaideologiaan, jossa varsinkin nykypäivän näkökulmasta katsottuna kannustetaan yksilöllisyyteen ja ainutlaatuisuuteen. Japanilainen kulttuuri ja yhteiskunta puolestaan pyrkivät edelleen – ehkä hieman kliseisestikin sanottuna – harmoniaan.¹⁰ Tanssin tasolla ajateltuna länsimaaisessa ja varsinkin amerikkalaisessa modernissa tanssissa voidaan havaita taipumus pyrkiä tekemään teoksista erilaisia aiempiin eurooppalaisiin traditioihin (ja erityisesti venäläiseen klassiseen balettiin) nähden, koska haluttiin etsiä omaa amerikkalaista tanssin identiteettiä.¹¹ Nihonbuyōn perusajatus puolestaan on jatkaa monisatavuotista tanssitraditiota eikä tehdä lajiin maailmaa mullistavia uudistuksia. Uniikinomaisuutta ei tavoitella esimerkiksi tanssin kehyyksessä (1) käyttämällä erilaisia esitystiloja, vaan nihonbuyōn esitykset tapahtuvat pääasiassa vakiintuneen tyyppisellä näyttämöllä. Tässä suhteessa tanssitraditio muistuttaa hieman klassista balettia – sekä nihonbuyō että baletti elävät ajassaan ja uudet tuulet puhaltavat joitakin pieniä uudistuksia silloin tällöin, mutta kokonaisuutena ajateltuna lajit kuitenkin nojaavat tiukasti

⁶ Jyväskylän yliopisto 2015e, viitattu 11.8.2017.

⁷ Foster 1986, 58. Lainaus lyhennetty.

⁸ Foster 1986, 59.

⁹ Ibid.

¹⁰ Tämän voi nähdä erityisen selvästi yhteiskunnassa esimerkiksi asenteina vähemmistöjä kohtaan.

¹¹ Erityisesti Thomas 1995, 37–38 ja 67.

perinteisiin. Perinteen jatkamisen voidaan toisaalta ajatella olevan merkittävä osa lajien viehätystä. Tämänkaltaisten kulttuurierojen vuoksi ei ole järkevää lähteä analysoimaan nihonbuyōta orjallisesti länsimaisella tanssianalyysillä. Fosterin suunnitelmassa voidaan kuitenkin nähdä tämän tutkielman kannalta oleellinen ajatus: sanasto (4). Se on tutkimusmenetelmän kannalta tärkeä, sillä eleiden ja dōgujen suhteen selvittämiseksi on koreografiasta eroteltava eleiden ja dōgujen muodostama sanasto.

Teoreettisena viitekehyksenä tutkielmassa käytetään esineiden ja eleiden teorioita, joita pohditaan vastavuoroisesti sekä eleiden että esineiden kannalta. Näistä teoreettisista ajatuksista poimittuja käsitteitä – *mitate* esineistä sekä konkreettiset, abstraktit ja vihjailevat kategoriat eleistä – käytetään lopulta tapaustutkimuksen tanssianalyysissä.¹²

Aiemmat tutkimukset

Akateemisista lähtökohdista kumpuavaan kiinnostukseen vaikuttavat luonnollisesti aiemmat aihepiiriin liittyvät tutkimukset – tai oikeastaan tarkemmin ilmaistuna: niiden vähäisyys. *Fuji musume* (”Visterianeito”) -tanssin muuttumisprosessia selvittäneen kandidaatintutkintoni *Fuji musume: The life of a kabuki dance through time* (2014) lisäksi nihonbuyōta tai kabukia käsitteleviä akateemisia tutkimuksia on julkaistu Suomessa tämän tutkielman kirjoittamishetkellä tietääkseni ainoastaan Marjaana Kurkisen väitöskirja *The Spectre of the Orient* (2000), jossa tarkastellaan kabukin, nōn ja perinteisen japanilaisen bunraku-nukketeatterin vaikutusta ranskalaiseen miimiin. Maailmanlaajuisessa kontekstissa varsinkin kabuki on herättänyt huomattavasti kotimaisia piirejä enemmän akateemista kiinnostusta – mainittakoon esimerkkinä vaikkapa James R. Brandonin toisen maailmansodan aikaista kabukia tutkiva teos *Kabuki's forgotten war* (2008). Nihonbuyōtakin on käsitelty jonkin verran sekä kansainvälisissä että japanilaisissa tutkimuksissa, kuten esimerkiksi Joyce Rutherford Malmin *The Legacy to Nihon Buyō* (1977), Tomie Hahnin *Singing a Dance* (2002) tai Hideo Furuidon *Fuji musume* -aiheinen teos *Kabuki: Toikake no bungaku* (1998). Tämän tutkielman kannalta kiinnostavasti nihonbuyōn eleitä sivutaan Leonard C. Pronkon semioottisessa artikkelissa *Kabuki: Signs, symbols and the hieroglyphic actor* (1982), jossa pohditaan kabukin merkitysjärjestelmää ja symbolointitapoja. Semiotiikka vaikuttaisi yleisimmältä lähestymistavalta myös länsimaisen teatterin ja tanssin eleiden tutkimuksissa, esimerkkeinä Erika Fischer-Lichten *The Semiotics of Theatre* (1992) ja edellä jo lyhyesti käsitelty Fosterin *Reading dancing: bodies,*

¹² Esineet, ks. luku 3. Eleet, ks. luku 4.

and subjects in contemporary American dance (1986).

Rekvisiittaa puolestaan on tutkittu länsimaissa ainakin jonkin verran nihonbuyōta enemmän, sillä sitä käsitellään esimerkiksi esinetutkimuksen puolella joissakin tutkielmissa (esim. Robinson 2014, Cross 2014 tai Schweiter & Zerdy 2014). Varsinaisesti *teatteriobjektien* tutkimussuuntaus on kuitenkin kohtuullisen uusi. Kotimaisella kentällä Pipsa Keski-Hakuni on tutkinut oopperan tarpeista semioottisesta näkökulmasta pro gradu -tutkielmassaan *The Role of Props within the Performing Arts* (2013). Joidenkin japanilaisten esinetutkimusten lisäksi muissakin ulkomaisissa kirjoituksissa sivutaan kabukin dōguja, mutta niissäkin pohdinta rajoittuu yleisemmälle tasolle: useimmiten tarkastelussa on tiettyjen dōgujen historiallinen kehitys (esim. Hayashi 1995), niiden merkitys kabukin elementtinä (esim. Fujinami 1995) tai niiden sisältämä symboliikka semioottisemmasta näkökulmasta (esim. Ernst 1974). Länsimaisen tanssin kohdalla tanssin esineisiin kohdistuvaa akateemista kiinnostusta ei puolestaan näyttäisi juurikaan olevan, vaikka länsimaissakin taide- ja näyttämötanssissa käytetään viuhkoja ja muita esineitä.¹³

Kuten yltä käy ilmi, tämän tutkielman ydintä eli eleitä ja dōguja on sivuttu joissakin aiemmissa tutkielmissa, mutta lähestymistapa on kuitenkin enimmäkseen semioottinen ja keskittyy vain jompaan kumpaan, eleisiin tai dōguihin. Tämä pro gradu -tutkielma on rajattu siten, että nämä kaksi nihonbuyōn osa-aluetta kohtaavat toisensa, mikä siis selventää dōgujen roolia eleessä. Tutkimattoman näkökulman ja etenkin suomalaisella tutkimuskentällä vielä kohtuullisen tuntemattoman aihepiirin takia voidaankin sanoa, että tämänkaltainen tutkimus on tärkeää sekä kotimaisessa että ulkomaisessakin mittakaavassa.

Tämän tutkielman seuraavassa eli toisessa luvussa taustoitetaan tutkimusaihetta eli perehdytään nihonbuyōhon ja dōguihin yleisemmältä kannalta katsottuna. Varsinainen teoriaosuus alkaa luvusta kolme, jossa selvitetään esinetutkimuksen teoriaa. Teorian käsittely jatkuu luvun neljä eletutkimuksella. Tapaustutkimus esitellään ja analysoidaan luvussa viisi. Luvussa kuusi tehdään loppupäätelmät ja yhteenveto tutkimuksesta.

¹³ Tähän aiheeseen palataan tarkemmin luvussa 2.

2. Tärkeitä käsitteitä ja taustatieto

Tutkielman ymmärtämisen kannalta on syytä tarkastella aluksi nihonbuyōn taustaa. Tässä luvussa käsitellään ensin termistön ongelmakohtia. Sen jälkeen tehdään lyhyt katsaus nihonbuyōn historiaan ja tyyllisiin seikkoihin. Japanilaisen näyttämötaiteen illuusiokäsitettä ja dōgujen taustaa kartoitetaan lyhyesti suhteuttamalla niitä länsimaiseen ajatusmaailmaan. Lopuksi tarkastellaan vielä dōguja esineinä.

Termistö – erikoissanaston ongelmakohtia

Kirjaimellisesti käännettynä nihonbuyō (日本舞踊) tarkoittaa ”japanilaista tanssia”. Japanissa on monenlaisia pitkältä historiasta periytyviä tanssimuotoja, mutta nihonbuyō-termi viittaa perinteiseen näyttämötanssiin. Suurin osa nihonbuyōn repertuaaria onkin kabukin tanssista (*kabukibuyō*) peräisin.

Nihonbuyōn suhteellisen tuntematon asema Suomessa vaikuttaa oleellisesti myös tässä tutkielmassa käytettyyn termistöön. Kuten johdannossa mainittiin, akateemisia tutkimuksia aiheesta on tehty erittäin vähän, eikä käytännön tasollakaan tanssia aktiivisesti harrastavia tietääkseni ole itseni lisäksi muita. Nihonbuyōhon ei liity siis suomenkielistä sanastoa tai edes vakiintunutta termistöä lainasanoista. Poikkeuksena on kuitenkin esimerkiksi Kielitoimiston sanakirjassa¹⁴ vakiintuneina lainasanoina käytettävät ”kabuki” ja ”no-teatteri” (tässä tutkielmassa ”nō”), jotka useimmiten rinnastetaan pelkästään japanilaiseen teatteriin, vaikka molempiin taidemuotoihin kuuluukin oleellisena elementtinä tanssi. ”Perinteinen japanilainen tanssi” on terminä pätevä suomennos, mutta lukemisen sujuvoittamiseksi käytän tässä tutkielmassa kabukin ja nōn tavoin lainasanana japaninkielistä termiä nihonbuyō.

Butōsta eli ”modernista japanilaisesta tanssista” tunnetulla, Suomessa japanilaisia kansantansseja opettavalla Aki Suzukilla¹⁵ on ymmärtääkseni¹⁶ koulutusta nihonbuyōsta ja hän on ilmeisesti ajoittain esittänytkin¹⁷ Suomessa jotakin sen tyylistä. Näitä (perinteisempiä) esityksiä näkemättä ja ylipäättään edes hänen nihonbuyōn koulukuntaansa tietämättä ei kuitenkaan voida kuin

¹⁴ Kielitoimiston sanakirja (d), viitattu 9.8.2017; Kielitoimiston sanakirja (e), viitattu 9.8.2017.

¹⁵ Aki Suzuki käyttää nimestään länsimaalaista kirjoitusjärjestystä. Japanilaisten taiteilijoiden sekä historiallisten henkilöiden nimet on tässä tutkielmassa muutoin esitetty japanilaisessa järjestyksessä sukunimi ensin.

¹⁶ Suzuki 2011. Suullinen tiedonanto.

¹⁷ Esim. Tossavainen HS 14.1.2012.

arvailla, miten uskollisesti Suzukin esitystyylillä lopulta noudattaa perinteitä.¹⁸ Koska nihonbuyōta (tai sen puoleen kabukiakaan) ei juuri näe julkisesti suomalaisilla näyttämöillä, siihen liittyvät keskustelut käydään yleensä jonkinasteisten Japanin-tutkijoiden kesken, ja tällöin siitä voidaan puhua suhteellisen helposti japaninkielisin termein. En ole selvillä siitä, minkäkielisiä termejä esimerkiksi Suzuki käyttää opettaessaan suomalaisia oppilaitaan, mutta vaikka joillekin liikkeille/liikesarjoille voitaisiinkin löytää suomennokset tai lempinimet, kaikki sanat eivät taivu luontevaksi suomennokseksi.¹⁹ Tanssitunnilla opetettaessa on tärkeää ilmaista asiat selkeästi, ja siksi monimutkaisten suomennostojen käyttäminen valmiiden japaninkielisten termien sijaan tuntuisi epäloogiselta ratkaisulta. Jos spekuloidaan tulevaisuudella ja oletetaan, että olisin esimerkiksi itse joskus pätevä opettamaan nihonbuyōta, käyttäisin japaninkielistä termistöä – onhan alkuperäiskielinen ratkaisu toiminut myös klassisessa baletissa, jonka tunneilla opetuskielestä riippumatta liikkeistä käytetään pääasiallisesti niiden ranskankielisiä termejä.

Vakiintuneen termistön puuttuminen näkyy erityisesti jo tämän tutkielman otsikkotasolla: *dōgussa*. Lyhyesti sanottuna termi tarkoittaa esiintyjän käyttämää ja manipuloimaa esinettä. ”Dōgu”-sanon suomenkielistä vastinetta mietittäessä törmätään heti ongelmaan. Teatterin erikoissanastossa on kaksi suurinpiirtein vastaavaa termiä: ”tarpeisto” ja ”rekvisiitta”. ”Tarpeistohan” on pohjimmiltaan väännös sanasta ”tarve”, joten sellaisenaan se välittäisi kyllä *dōgujen* ideaa ”tarvittavasta” esineestä, mutta juuri suuripiirteisyys on ongelman ydin: termi on liian lavea. Kielitoimiston mukaan tarpeisto on ”erik. teatterin tms. näyttämövarusteet, rekvisiitta”²⁰, kun taas rekvisiitta tarkoittaa ”näyttämötarpeistoa, näytelmän rekvisiittaa”²¹. Kuten huomataan, Kielitoimiston määritelmät ovat synonyyminomaisia toistensa kanssa eivätkä kerro oikeastaan mitään itse esineestä. Suomisanakirjassa puolestaan on hieman tarkempi määritelmä rekvisiitasta: ”subst. (teatteri) näytelmässä, lähinnä lavastuksessa tarvittavat tavarat ja esineet”²². Tämä liittyy kuitenkin rekvisiitan pääasiallisesti lavastukseen eikä kohtelee sitä itsenäisempänä teatterin osa-alueena. Rekvisiitta saa silti vielä syvempiä ulottuvuuksia määritelmän alle jatkettussa täsmennöksessä ”näyttämövarusteet, välttämättömät tarvikkeet”²³, jonka *tarvikkeiden välttämättömyys* kuvaa sinällään myös *dōgujen* luonnetta ja nostaa sitä lavastukselle alisteisesta asemastaan. Tieteen termipankki tarjoaa vielä hieman enemmän tietoa rekvisiitasta: ”Merkityksiä

¹⁸ Suzuki tosin opettaa eräänlaista perinteistä tanssia – japanilaista kansantanssia – mutta tämän tutkimuksen yhteydessä kansantanssin käytännöt eivät juurikaan tuo lisäarvoa.

¹⁹ Esimerkiksi kahden erilaisen osion välissä eräänlaisena erottajana toimiva *oritatami* tarkoittaa kirjaimellisesti ”taittaen käännettävää” tai ”taittaen taitettavaa” (*tatamu*-verbiä käytetään mm. kimonoa taittelemisesta). Vartalo ikään kuin ”taittuu” puolelta toiselle, jolloin idean tasolla ajatus lienee ymmärrettävä. ”Taittaen käännettävä”, ”kääntötaitos”, ”taittaen taitettava” tai ”taittotaitos” kuulostavat kuitenkin hyvin epäluonnollisilta suomennoksilta.

²⁰ Kielitoimiston sanakirja (b), viitattu 28.7.2017.

²¹ Kielitoimiston sanakirja (a), viitattu 28.7.2017.

²² Suomisanakirja, viitattu 28.7.2017.

²³ Ibid., viitattu 28.7.2017.

sisältävät elottomat esineet, joita esiintyjät käyttävät näyttämöllä.”²⁴ Edellinen välittää idean sekä dōgun itsensä merkityksellisyydestä että tavasta, jolla esiintyjät liittyvät niihin. Kuitenkin sekä ”tarpeisto” että ”rekvisiitta” ovat ongelmallisia, sillä vaikka niiden määritelmiin liittyikin syvempiä merkityksiä, termeinä ne ovat liian laveita suhteessa dōguihin. Vaikka nihonbuyōssa melkein mikä tahansa saattaisikin periaatteessa toimia dōguna, taidemuotoon on kuitenkin vakiintunut tietty määrä dōguina käytettäviä esineitä. Ongelmaa voitaisiin rajata kutsumalla dōguja ”pienrekvisiitaksi”, mutta tässä yhteydessä etuliite viittaa oikeastaan vain esineen kokoon ja saattaa olla hämäävä – kuuluuhan dōguihin kaksimetrisiä hilpareitakin. Se ei myöskään edelleenkään selkeytä esineen käyttötarkoitusta. Lisäksi termit ”tarpeisto” ja ”rekvisiitta” (tai ”pienrekvisiitta”) erikoissanaston luonteestaan huolimatta assosioituvat johonkin alisteisempaan teatterin osa-alueiden joukossa.

Käännöksenä dōgu-sanan lähin suomenkielinen vastine on ”työkalu”. Tämä suomenkielinen termi sisältää kuitenkin voimakkaan viittauksen esineen teknisiin tai mekaanisiin ominaisuuksiin. Jos ”dōgua” tarkastellaan lähempää, huomataan, että japaninkielinen sana muodostuu merkeistä ”tie” (道)²⁵ ja ”työkalu” (具).²⁶ Vapaammin tulkittuna sen voisi kääntää ”välineeksi”, jonka avulla saavutetaan jokin tavoite tai päämäärä. ”Väline” onkin sinällään kuvaava sana, sillä dōgun tarkoitus on nimenomaan ”välittää” jotakin. Sekään ei kuitenkaan sellaisenaan ole tarpeeksi selkeä kuvaamaan dōguja. Termin täydentäminen ”apuvälineeksi” taas asettaa esineen ”avustajaksi” epätasa-arvoon muiden teatterin elementtien kanssa, ja ”työväline” puolestaan saattaa viitata mihin tahansa muuhunkin esineeseen, esimerkiksi lavastamossa tai vaikkapa arkistossakin käytettäviin työnteon välineisiin. Teatterin kontekstiin mikään ”välineen” sanamuodoista ei uppoa luonnollisesti. Lainasana ”proppi”, jota suomalaiset harrastajat käyttävät japanilaisessa alakulttuurissa, cosplayssä²⁷, sopisi toisaalta tilanteeseen. Proppi viittaa kuitenkin suurimmalta osin esikuvahahmojen aseistukseen, ja vaikka pukuun kuuluisi muutakin ”rekvisiittaa” kuin aseita, kilpailutasollakaan esiintyjä ei välttämättä käytä tai manipuloi proppejaan mitenkään, vaan ne saattavat olla asustemaisia lisäyksiä visuaaliseen ilmeeseen.

Kuten yltä selviää, suomenkieliset vastineet termille eivät kiteytä dōgun ajatusta tai

²⁴ Tieteen termipankki, viitattu 28.7.2017.

²⁵ Useissa japanilaisissa perinteisissä taiteiden ja taistelulajien nimissä käytetään merkkiä *dō* (道, tie), kuten esimerkiksi *chadō* (茶道: teen tie), ikebanan synonyymi *kadō* (花・華道: kukkien tie), *kendō* (剣道: miekan tie) jne. Tämä juontaa juurensa kiinalaisen taoismin sekä buddhalaisuuden ajatuksista tiestä ja polusta. Ks. esim. BBC 2009a, viitattu 9.3.2017; BBC 2009b, viitattu 9.3.2017.

²⁶ Virallisesti käytetään nimitystä *ko-dōgu* (小道具 etuliitteellä ”pieni”), erotuksena lavastuksen *ō-dogusta* (大道具 etuliitteellä ”iso”). Puhutussa kielessä ja esimerkiksi tanssitunnin aikana *ko-dōgu* lyhentyä kuitenkin useimmiten muotoon dōgu. Lavastuksen kohdalla lyhennöstä ei käytetä, joten sekaantumisen vaaraa ei ole. Tämän tutkielman yhteydessä käytetään lyhyempää termiä dōgu.

²⁷ Kielitoimiston sanakirja (c), viitattu 14.5.2017.

muutenkaan assosioitu kyseiseen esineeseen tarpeeksi konkreettisella tavalla, eikä proppilainasanakaan kykene kuvaamaan dōgua tarpeeksi selkeästi. Siksi tässä tutkielmassa käytetään lainatun erikoissanaston kaltaisesti alkuperäistä japaninkielistä ammatillista erikoistermiä dōgu.

Tiivistäen sanottuna: vakiintuneen termistön puuttumisesta johtuen tässä pro gradu -tutkielmassa käytetään pääasiallisesti japaninkielisiä termejä. Niille pyritään kuitenkin tarjoamaan suomenkielinen käännös, mikäli se on mahdollista. Tutkielman kannalta oleelliset sanat eli edellä olevan selvityksen mukaisesti lainasanoiksi tulkittavat nihonbuyō ja dōgu (sekä kabuki ja nō) noudattavat normaalia tekstimuotoilua, ja muut japaninkieliset erikoistermit on merkitty tekstiin *kursiivilla*.

Nihonbuyōn historia

Japanin ensimmäisiä kirjallisia merkintöjä tanssista on *Kojikissa*²⁸, jossa kerrotaan, miten valo palautui maan päälle, kun murjottava auringon jumalatar Amaterasu tuli esiin piilostaan katsoakseen jumalatar Ame no Uzumen tanssia. Nihonbuyōssa on vaikutteita useammista erilaisista vanhoista tanssimuodoista, kuten esimerkiksi kansantansseista (*minzokubuyō*), hovin (*bugaku*), shintolaisista (*kagura*) ja rituaalisista (*furyū*) tansseista. Myös buddhalaiset *nenbutsu*-rukoukset vaikuttivat nihonbuyōn kehitykseen, sillä rytmikkäiden jalannostojen ja maanpolkemisten kautta rukouksista tuli tanssillisempia 1200-luvulla. Kiertävät taiteilijatkin ottivat ajan kuluessa ohjelmistoonsa näitä suosittuja ”tansseja”, ja kuuluisimpana heistä oli *miko*-neito²⁹ Izumo no Okuni³⁰. Hän alkoi esittää Kioton joenvarsilla vuonna 1603 erikoisia tansseja (ns. *nenbutsuodori*). Erikoisuutensa vuoksi niistä alettiin käyttää sanaa *kabuku* (kieroutunut, vino), ja myöhemmin termi väännettiin nykyiseen muotoonsa kabuki (歌 ka: laulu, 舞 bu: tanssi, 伎 ki: tekniikka). Esityksistä tuli hyvin suosittuja, ja ne alkoivat aiheuttaa yleisiä järjestyshäiriöitä. Sotilashallinto huolestui asiasta ja kielsi näyttämöltä naiset (ns. *onnakabuki*) ja seuraavaksi nuoret miehetkin (ns. *wakashukabuki*). Itse kabukia ei kuitenkaan haluttu kieltää, vaan sen annettiin jatkua, jos sisältö muuttuisi draamapitoisemmaksi ja sen vetovastuussa olisivat varttuneemmat miesnäyttelijät (ns. *yarōkabuki*). Taidemuodon kehittyä alkoi ja tansseihin tuli säännellympi rakenteellinen järjestelmä.³¹ Kabukiin syntyi myös erillinen

²⁸ *Kojiki*: ”vanhojen asioiden kronikka” tai ”kirjoituksia vanhasta”, joka ilmestyi vuonna 712.

²⁹ *Miko*: shintolaisella pyhätöllä työskentelevä nainen, joka suorittaa uskonnollisia toimituksia mm. tanssimalla.

³⁰ Izumo no Okuni (synt. n. 1572, kuolinaika viimeistään 1658): luultavasti miko-neito Izumon suurpyhätöltä.

³¹ Mallia otettiin vanhemmasta nō-traditiosta.

tanssikategoria *shosagoto* (所作事). Tanssien aihepiireinä oli aluksi toiminut pääasiassa kurtisaanien ja soturiluokan elämä sekä myyttiset hahmot, mutta vähitellen tanssit alkoivat kertoa myös tavallisten kansalaisten elämästä. Edo-kaudella (1603–1867)³² lähtökohtaisesti kyse olikin ollut nimenomaan kansan viihteestä, ja siksi ylemmät yhteiskuntaluokat olivat hieman karsastaneet kabukia. Kuitenkin Edo-hallinnon kaaduttua kabukin arvostus nousi ja sitä alettiin pitää hienostuneena.³³ 1900-luvun alusta lähtien nihonbuyōn ohjelmisto on kasvanut tasaisesti uusilla teoksilla. Toisen maailmansodan jälkeen se on alkanut eriytyä kabukista itsenäisemmäksi lajikseen, ja nykyään tansseihin otetaan vaikutteita ja teemoja muualtakin kuin kabukista.³⁴

Nihonbuyōn ominaispiirteet

Nihonbuyōn liikemateriaali voidaan jakaa kolmeen osaan: *mai* (舞い) on hillittyä ja liukuvaa askellusta, *odori* (踊り) vauhdikkaampi liikkumistapa, ja *furi* (振り)³⁵ tarkoittaa erilaisia eleitä. Nihonbuyōn konkreettinen yhteys kabukiin tuo teoksiin voimakkaana myös näyttelemisen elementin, ja joissakin teoksissa tanssijalla on puhuttuja repliikkejäkin (esim. *Yagura no Oshichi* ”Oshichi vartiotornilla”). Tanssille tyypillistä on laulun kerronnan ja sanoituksen kuvailu varsinkin *kabukibuyōn* kohdalla, mutta eleet ja tulkinta ovat tärkeässä osassa, vaikka tanssi esitettäisiinkin sanattomaan soitinmusiikkiin.

Tanssin rakenteessa on useampia osioita³⁶, ja se noudattaa tyypillisesti *jo-ha-kyū* (序破急) -järjestelmää, jossa tempo kiihtyy loppua kohden johdattelevasta alusta (序 *jo*) sen kehittelyn (破 *ha*) kautta finaaliin (急 *kyū*). Nihonbuyōssa käytetään paljon ”tömistyksiä” eli lattian polkaisuja. Ne toimivat rytmisenä välineenä, mutta ne liittyvät myös esimerkiksi uskonnollisiin käsityksiin maan sisällä asuvista demoneista. Nihonbuyō suuntautuu muutenkin maahan,³⁷ sillä painopisteen pitäminen lähellä lattiaa varmistaa vakaan ja oikean vartalon asennon ja siten mahdollistaa

³² Japanilaisten aikakausien nimet esitetty tässä tutkielmassa New World Encyclopedian mukaan. New World Encyclopedia 2013c, viitattu 8.8.2017.

³³ Nōn suosio sen sijaan laski. Sitä oltiin pidetty yläluokkaisena viihteenä eikä sen asemaa ei onnistuttu säilyttämään luokkayhteiskunnan murruttua. Hieman ironista on, että kaikkein hienostuneimpana kabukissa pidettiin kuitenkin nō-vaikutteisia tansseja. Ks. myös Männikkö 2014, 10.

³⁴ Nihonbuyōn historiasta esim. Cavaye et al. 2004; Fujita 2001.

³⁵ Vaihtoehtoinen termi on *shigusa* (科), mutta omilla tanssitunneillani käytetään termiä *furi* (振り). Huom. *furi* tarkoittaa myös yleensä koreografiaa.

³⁶ Rakenne: alku *jo* (*oki*, *de/michiyuki* eli aloitukset ja sisääntulot), kehittely *ha* (*kudoki* tai miesrooleissa *monogatari* eli tunnepitoiset kertomukset), *odoriji* (tanssiosio, joka vaihtaa *kudokin* jälkeen tunnelman), finaali *kyū* (*chirashi* eli viimeinen nouseva ja nopeatempoinen kohta). Järjestyksessä saattaa olla joitakin eroja, ja varsinkin uudemmissa teoksissa rakenne on väljempi. *Jo-ha-kyūsta* ks. esim. Cavaye et al. 2004, 170; Bunka dejitaru raiburarii, viitattu 8.8.2017.

³⁷ Vrt. klassinen baletti: pyrkimys näyttää mahdollisimman kevyeltä ja ilmassa leijuvulta.

nihonbuyölle tyypillisen liikkumistavan. Joissakin tanssikappaleissa on jonkin verran hyppyjä, mutta silloinkaan ne eivät yleensä ole isoja tai etene tilassa.³⁸

Eleisiin ja liikkeeseen vaikuttaa oleellisesti myös tanssiasu eli kimono, joka rajoittaa liikkumista sekä sen fyysisellä olemuksella että etikettisäännöillä.³⁹ Toisaalta kuitenkin leveiden hihojen avulla tanssijan kinesfääri kasvaa. Tanssija esiintyy roolista ja tanssityypistä riippuen joko rooliasussa tai *suodorina*, jolloin kyseessä ei ole varsinainen rooliasu peruukkeineen ja meikkeineen, vaan tanssija käyttää omaa kimonoaan.

Eräs kabukiin liittyvä tärkeä käsite on *kata* (型) eli ”muoto, kuvio tai malli”⁴⁰, jolla näytellään ja tanssitaan. Brandon jakaa käsitteen kolmeen osaan: esitystyyleihin, esitystekniikoihin ja näyttelijän tulkintaan. Ensimmäistä voitaisiin pitää genreinä, joista yhden muodostaa *shosagoto* eli (kabukin) tanssiteokset.⁴¹ Toinen käsittää esitystekniikat, joihin kuuluu tiettyjä liikesarjoja sekä näyttämöllä nähtäviä muita teknisiä ulottuvuuksia, kuten vaikkapa puvut tai meikit.⁴² Kolmas luokka näyttelijän tulkinnasta voitaisiin ajatella yksittäisen näyttelijän yksilöllisenä tyylinä.⁴³ Näyttelijäkohtainen tyyli toisaalta sisältää vaikutteita aina myös oman opettajan tyylistä, sillä kabukin (kuten muidenkin perinteisten japanilaisten taiteiden) peruskäsitteisiin ja oppimistapoihin kuuluu jäljittely.⁴⁴

Vaikka *shosagoto* tarkoittaakin tansseja, on tärkeää huomata, että *shosagoto* ja nihonbuyō eivät ole toistensa synonyymejä – kuuluuhan nihonbuyōhon teoksia kabukin ulkopuoleltakin, kun taas kabukissa tanssi on oma genrensä. Vaikka Brandonin luokittelu onkin tehty nimenomaan kabukille eikä nihonbuyölle, *katan* olemassaolo on yhtä tärkeä kummassakin taiteenlajissa (kuten myös esimerkiksi nōssa). Tietyt konventiot säätelevät molempien ominaispiirteitä niin lajityypeissä, teknisissä osa-alueissa (liikkeissä sekä esiintyjän ”ulkoisissa” ominaisuuksissa) kuin yksilöllisissä suorituksissakin. *Kata* vaikuttaa myös nihonbuyōn useisiin eri koulukuntiin, joiden välillä on vaihtelua niin opetuksen, tanssityylin kuin repertuaarinkin suhteen. Esimerkiksi *kamigatamai* (上方舞; myös *jiuta*- tai *zashikimai* 地唄・座敷舞) on *kabukibuyōn* tavoin yksi erillinen nihonbuyōn tyyli Kioton–Osakan alueelta. Se on *kabukibuyōta* hieman pelkistetympää tanssia, jonka juurissa on havaittavissa vaikutteita myös yläluokkaisesta huvittelukäyttöisestä tanssimuodosta *gotenmai* (御殿

³⁸ Vrt. klassinen baletti: spagaatihypyt (*grand pas de chat* tai *grand jeté*).

³⁹ Kimonossa kangas kiertyy vartalon ympäri niin, ettei esimerkiksi toisen jalan ojentaminen taakse (”arabeskiin”) onnistu. Käytösetikettiin liittyen esimerkiksi kyynärpään näyttämistä ei pidetä sopivana (ainakaan naisrooleissa).

⁴⁰ Brandon 1979, 65. Ks. myös Nygren 1993.

⁴¹ Brandon 1979, 66–84.

⁴² Brandon 1979, 84–120.

Liikesarjojen sekä pukujen yhdistäminen saattaa ensi silmäyksellä vaikuttaa hieman sekavalta, mutta se on hyvä esimerkki kabukin kokonaisvaltaisesta ideologiasta, jossa kaikki elementit ovat samanarvoisia.

⁴³ Brandon 1979, 120–123.

⁴⁴ Ernst 1974, 194. Ks. myös Ueda 1995, 177–181.

舞). Vaikka *kamigatamaita* esitetäänkin joskus isommillakin näyttämöillä (esim. *Miyako-odorissa*), lähtökohtaisesti se suuntautui näyttämöiden sijaan esitettäväksi teehuoneiden tatamihuoneissa. Tyylillisistä eroista huolimatta nihonbuyōn ominaispiirteet pätevät myös *kamigatamaissa*. Toinen huomionarvoinen tyyliin liittyvä asia on *sōsakubuyō* (創作舞踊 ”originaali tanssi”)⁴⁵, joka voitaisiin ajatella nihonbuyōn uudempana genrenä, tai sen teokset mahdollisesti jopa eräänlaisina ”tuoreina kantaesityksinä”. *Sōsakubuyōhon* haetaan vaikutteita esimerkiksi länsimaisista taidetraditioista (mm. klassinen baletti, ooppera, sinfoniaorkesteri), vaikka se pyrkiikin edelleen säilyttämään nihonbuyōn ominaispiirteitä. *Sōsakubuyōn* suhtautuminen kuitenkin esimerkiksi tanssin rakenteeseen on silti löyhempi. Vaikka oman koulukuntani (Mizuki)⁴⁶ tanssijat osallistuvatkin ajoittain *sōsakubuyōn* teoksiin, tässä tutkielmassa käytetään lähinnä koulukuntani omiin traditioihin ja *kabukibuyōhon* nojaavia tansseja. Rajauksellisista syistä *kamigatamaita* ja *sōsakubuyōta* ei siis käsitellä tässä tutkielmassa tämän enempää. Tässä tutkielmassa ei myöskään paneuduta tarkemmin *kataan* ja sen ominaisuuksiin, mutta on tärkeää huomata, että tästä eteenpäinkin eleisiin ja dōgujen käsittelyyn vaikuttaa tanssijan yksilöllisestä panoksesta huolimatta aina myös tiettyjä muotoon liittyviä ”sääntöjä”.

Realismi ja illuusio japanilaisella perinteisellä näyttämöllä

Kabukin voimakas tyylittely saattaa herättää joitakin kysymyksiä eleiden suhteesta todellisuuteen, sillä varsinkin rikkoutumattomaan ”illuusion” pyrkivän länsimaisen teatterin näkökulmasta tarkasteltuna kabuki ei vaikuttane kaikkein realistisimmalta taidemuodolta. Aihetta käsitellään seuraavassa kabukin kautta, koska siinä todellisuusiideologia havainnollistuu parhaiten. Samat realismin ja illuusion periaatteet vaikuttavat kuitenkin myös nihonbuyōhon – liittyyhän se kiinteästi kabukiin jo historiansakin takia.

On tärkeää huomata, että kabukin realismia ei voida lähestyä samoilla kriteereillä kuin länsimaista realistista suuntausta. Perinteisten näyttämötaiteiden perusajatusta kuvannee parhaiten Toshio Kawataken toteamus: ”[J]apanissa tavoite ei ole todellisuuden kuvaus, vaan ihannekuvan esittäminen”⁴⁷. Ideaali ajaa siis todellisuuden edelle. Earle Ernst tutkii realismia käyttäen sanaa

⁴⁵ *Sōsakubuyōhon* liitetään joskus myös termi *shinbuyō* (新舞踊 ”uusi tanssi”). *Nihonbuyō kyōkai* -yhdistys on järjestänyt vuodesta 1984 lähtien vuosittaisen *sōsakubuyō*-tapahtuman, jossa esitetään vuosittaisen teeman mukainen tanssiteos. Ks. lisää esim. Fujita 2001.

⁴⁶ Viralliselta nimeltään *Tōkyō Mizukikai* (”Tokion Mizukiseura”).

⁴⁷ Kawatake 1990, 229. Lainausta lyhennetty.

”teatterin todellisuus”, jota hän kuvailee seuraavasti:

Representationaalisen [länsimaistyyllisen] teatterin mahdollisimman suuressa määrin ”todellista elämää” kuvastamaan pyrkivä realismi on erotettava teatterin todellisuudesta, joka syntyy, kun yleisö hyväksyy tietyn teatterimuodon sanavaraston teatterillisesti uskottavana ja esteettisesti paikkansapitävänä. [Lyh.]⁴⁸

Jokapäiväisen elämän todellisuus eroaa siis teatterin todellisuudesta, mutta yleisön hyväksynnällä teatterissa kuvailtu ”ulkopuolinen maailma” saavuttaa todellisen maailman kaltaisen aseman. Ernst tosin huomauttaa, että teatterin todellisuudellakin on kaikesta huolimatta yhteys todellisen elämän realismiin, koska juuri sieltä uskomusten, tapojen ja muiden vaikutteiden mallit otetaan teatteriin ja siten kabukin eleetkin ovat tyyliteltyjä kuvauksia oikean elämän eleistä.⁴⁹ Todellisuutta siis *jäljitellään* kabukissa.⁵⁰ Toisaalta länsimaistyyllistäkin ”realismia” kyllä käytetään ajoittain kabukissa, mutta Ernstin mukaan kiinnostavasti sen tehtävä on ”yllättää, shokeerata tai ilahduttaa”⁵¹, eli sen voitaisiin tiivistäen sanoa toimivan ”höysteenä” kaiken muun tyylittelyn lomassa. Ernst selittää todenmukaisuuden tarpeettomuutta sillä, että kabukin yleisö tulee teatteriin seuraamaan kuvausta jostakin todellisuudesta poikkeavasta ”nähdäkseen mahtavien kuvien jatkumoa”⁵².⁵³ Tämä lienee myös yksi syy sille, miksi opettajani käyttää nihonbuyōsta ilmaisua ”*yume no sekai* (unien maailma)”⁵⁴. Tavallisuudesta poikkeava ja omanlaisten ideoiden maailmaan hetkellinen uppoutuminen on ymmärrettävää erityisesti kabukin syntyäikojen tiukkojen yhteiskunnallisten säännösten kannalta ajateltuna, mutta ei eskapistisia tarkoituksia voida väittää harvinaiseksi ilmiöksi nykyaikana Japanissa tai länsimaissa.

Länsimaat ja dōgut

Kuten johdannossa mainittiin, länsimaisen taide- tai näyttämötanssin puolella esinetutkimus on harvassa. On tietysti selvää, että esineitä käytetään länsimaisessa tanssissa huomattavasti vähemmän kuin nihonbuyōssa eivätkä ne siten ole samalla tavalla vakiintuneet osaksi länsimaista näyttämötanssia. Osaltaan sekä rekvisiitan että siihen liittyvien tutkimusten vähäisyyden selittänee länsimainen näkemys nimenomaan tanssijan *kehosta* instrumenttina.⁵⁵ Tanssijan vartalo toimii tällöin tanssin pääasiallisena ilmaisun välineenä, ja ”rekvisiittaa” pidettäneen jonkinlaisena

⁴⁸ Ernst 1974, 20.

⁴⁹ Ernst 1974, 20 ja 73.

⁵⁰ Ks. *kata* aiemmin tässä luvussa.

⁵¹ Ernst 1974, 22.

⁵² Ernst 1974, 76.

⁵³ Ernst 1974, 73.

⁵⁴ Opettajan suullinen tiedonanto 5.5.2017.

⁵⁵ Esimerkiksi useampi baletinopettajani on käyttänyt samaa ilmaisua.

toissijaisena asiana, roolihahmolle kuuluvana ”esityksen täydentäjänä”. Länsimaissa on voimakas taipumus jakaa tanssi ja teatteri itsenäisiksi taidelajeikseen, mutta perinteinen japanilainen tanssi ei ole niin selkeästi erotettu perinteisestä japanilaisesta teatterista. Kabuki on tyypillistä länsimaista teatteri-ideologiaa⁵⁶ selkeämmin usean taiteen yhdistelmä: näytteleminen, tanssi ja musiikki ovat kaikki samanarvoisia elementtejä. Myös lavasteet, asut ja esineet ovat oleellinen osa kabukia, ja alan kirjallisuudessa ne esitelläänkin usein rinnakkain yllä mainittujen elementtien kanssa. Koska dōgut ovat oleellinen osa teatterin estetiikkaa ja funktiota, taidemuotojen läheisyyden kautta ne kuuluvat oleellisesti tanssiinkin.

Dōgut esineinä

Nihonbuyōn dōguja ovat viuhkat (*sensu*), päivän- ja sateenvarjot (*kasa*), liinat (*tenugui*), naamiot (*men*), miekat (*katana*), hilparit (*naginata*) ja keihäät (*hari*) sekä soittimet, kuten tamburiinimainen *furitsuzumi* (tai *suzudaiko*) ja vyötärölle sidottava *kakko*-rumpu (tai *koshitsuzumi*). Nihonbuyōssa dōguiksi lasketaan myös esimerkiksi erilaiset jalkineet (mm. tansseissa *Kamuro* ”Kurtisaanin palvelustyttö”, *Shiokumi* ”Vettä keräämässä”, *Ōmi no Okane* ”Okane”). Ajoittain vaatekappaleetkin saattavat toimia dōguina (esim. *Shiokumi*), mutta silloin niitä manipuloidaan jotenkin käsissä. Dōgujen kanssa tanssijaa avustaa *kōken*-näyttämöavustaja. Tanssiteoksiin kuuluu yleensä myös osa *teodori* (手踊り ”käsitanssi”), joka tanssitaan ilman dōguja eli kirjaimellisesti ”käsillä”.

Vaikka viuhka onkin yleisin nihonbuyōn dōguista, Chiyo Hanayagin mukaan sitä käytetään 250 tanssin repertuaarista vain 60 tanssissa.⁵⁷ Oman repertuaarini tansseihin esimerkiksi ei kuitenkaan kuulu ainoatakaan tanssia, jossa ei olisi viuhkaa. Dōguna viuhka on oleellinen tämän tutkielmankin kannalta, joten selvitän lyhyesti sen perustiedot. Tanssiviuhka (*maiōgi*) on taittaen sulkeutuva, ja sen ”luut” ovat kapeat ja erillään toisistaan. Reunimmaisissa luissa on pienet lyijypainot, jotka tasapainottavat viuhkaa ja mahdollistavat sen käsittelyn. Tanssiviuhkaa kutsutaan yleensä viuhkan yleisnimellä *sensu*, mutta siitä käytetään myös nimeä *ōgi*.⁵⁸ Viuhkoja on useammanlaisia (esim. suljettunakin viuhkanmuotoinen *chūkei* tai ”melaviuhka” *uchiwa*), mutta jatkossa viuhkaa kutsutaan yksinkertaisemmin viuhkaksi, ellei konteksti vaadi selvennystä viuhkatyyppiin.

⁵⁶ Lukuunottamatta tanssiteatteria, nykyisempiä tendenssejä ja esim. Brechtin ”kokonaistaideteos”-ajatusta.

⁵⁷ Hanayagi 1985, 185.

⁵⁸ Opettajani käyttää useimmiten termiä *sensu*, mutta kahden viuhkan kohdalla vaihtaa ilmaukseen ”*niōgi no tokoro* (kohdasta, jossa on kaksi viuhkaa)”.

3. Esineet ja tutkimus

Tämän tutkielman aiheessa yhdistyvät sekä esineet että eleet. Vaikka tutkielmassa keskitytäänkin dōguihin niiden suhteessa nimenomaan eleisiin, esineiden teoriaa ei voida välttää. Esinetutkimusta ei kuitenkaan käytetä ainoastaan dōgujen tarkasteluun *esineinä*, vaan teoreettisten käsitteiden avulla tarkastellaan myös dōguihin sitoutuvia eleitä. Näin pyritään avaamaan dōgujen ja eleiden suhdetta.

Esineiden tehtäviä teatterissa

Dōgut määriteltiin sanana edellisessä luvussa, mutta pohditaan seuraavaksi vielä hieman tarkemmin esineiden tehtäviä näyttämöllä.

Fischer-Lichte esittelee teatterin tarpeistolle kaksi eri tehtävää. Ensinnäkin ne ovat ”objekteja, joita näyttelijä käyttää suorittaakseen toimintoja”⁵⁹. Fischer-Lichte tarkentaa, että toimintoa kuvatessaan esineen tarkoitus on viitata juuri kyseisessä toiminnossa käytettyyn esineeseen itseensä. Hän toteaa kuitenkin, että näyttelijän käyttämän esineen ei tarvitse *olla* oikeassa maailmassa samaan tarkoitukseen käytetty esine, kunhan merkitys selviää kontekstista: esimerkiksi miekkaa voidaan kuvastaa muillakin esineillä kuin ”oikealla” miekalla. Tärkeintä kuitenkin on, että tällaisessa tilanteessa esineiden käsittely on tarkoituksellista, ja esineen avulla viitataan roolihahmon toimintaan.⁶⁰ Nihonbuyōssa käytetään oikeastaan kumpaakin tyyliä: miekka voi olla miekka, tai viuhkaa voidaan käyttää ”luomaan” miekka. Esineeseen itseensä viittaava esine on Ernstin mukaan länsimaisen realistisen teatteritradition tai kabukityylinä ”realistisemmän” *sewamono*⁶¹ piirre,⁶² mutta viuhkan toimiminen viuhkana ei ole nähdäkseni poikkeuksellista nihonbuyōssakaan, vaikka tanssi ilmaisukeinona antaakin sille abstraktimman luonteen. Viuhkaa ei tosin käytetä koskaan sen ”oikeaa tarkoitusta” varten eli tanssijan viilentämisvälineenä, mutta löyhyttelemistä kuvaavia eleitä on esimerkiksi tansseissa *Miyakodori* (”Pääkaupunkilintu”) ja *Shiki no hana* (”Vuodenaikojen kukat”). Toisaalta taas myös koristeellisemmissä tanssillisissa kohtauksissa, joissa eleillä ei ole juonellisia merkityksiä, viuhka voi toimia ”vain” viuhkana, eli viittaussuhde luodaan viuhkaan nimenomaan tanssin viuhkana. Toinen teatterin esineiden tehtävä Fischer-Lichten mukaan on kertoa

⁵⁹ Fischer-Lichte 1992, 107.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ *Sewamono* (世話物): 1700-luvulla yleistynyt aikalaisnäytelmien ”genre”. Ks. esim. Cavaye et al 2004, 52.

⁶² Ernst 1974, 160–161.

roolihaahmosta,⁶³ ja dōgut tuovatkin esitykseen informaatioarvoa. Useimmiten teatterin rekvisiitan saatetaan ajatella toimivan asustemaisina lisäkkeinä, ja eräässä suhteessa asustemaisuus toteutuu dōguissakin, sillä asusteiden tapaan ne tarjoavat tietoa roolihaahmosta ja esityksen kehyksestä.⁶⁴ Vaikka nihonbuyōssa roolihaahmon päivänvarjo tai viuhka voitaisiin tulkita ”asusteeksi” tai osaksi haahmon ulkoista olemusta, taustalla on kuitenkin muutakin. Päivänvarjo kertoo säätilasta: se suojaa auringolta, sateelta tai lumisateelta. Joidenkin viuhkojen tyyppin mukaan voidaan päätellä roolihaahmon sukupuoli tai yhteiskuntaluokka – esimerkiksi *chūkei* viittaa ylhäisöön. Viuhkan kuvioinnin mukaan voidaan puolestaan päätellä joissakin tapauksissa tilaisuus tai tapahtuma – esimerkiksi mäntykuvio viittaa pitkäikäisyyteen tai onnitteluun.

Fischer-Lichten jaottelemien tarpeiston tehtävien lisäksi haluaisin kiinnittää huomiota vielä kolmeen seikkaan. Ensiksi, kuten osalla nihonbuyōn liikemateriaalia ja oikeastaan lajin syntyhistoriallakin,⁶⁵ myös joillakin dōguilla on syvä yhteys uskonnollisuuteen. Erityisesti erilaisten puiden oksat saattavat saada dōguina samankaltaisen merkityksen kuin uskonnollisissa rituaaleissakin: jumaluudet voivat laskeutua oksiin katselemaan toimitusta – tässä tapauksessa tanssiesitystä. Jumalallinen asuinsija ei tosin rajoitu ainoastaan oksiin, vaan viuhkallakin voidaan havaita samanlaisia funktioita.⁶⁶ Toiseksi, dōguilla on voimakas yhteys visuaalisuuteen: ”[M]onen kokoisia ja muotoisia viuhkoja käytetään mimikoidessa, tai sitten muutoin heitellään ja pyöritellään yksinkertaisesti [vain] visuaalisen efektin takia.”⁶⁷ Visuaalisuuden näkisin jakaantuvan kahteen osaan: sitaatissa mainittuun efektimäiseen näyttävyyteen sekä lisäksi itsenäiseksi esteettiseksi esineeksi, sillä dōgut ovat huolellisesti valmistettuja ja siten kauniita myös itse esineinä. Vaikka tämä dōgun tehtävä muistuttaakin hieman Fischer-Lichten ensiksi käsittelemää toimintoa kuvaavaa esinettä, sisältyy siihen mielestäni tärkeä ero: visuaalisuudella pyritään hakemaan näyttävyyttä, ei pelkästään kohdistamaan huomiota roolihaahmon suorittamaan toimintaan. Viimeiseksi, dōgujen tehtäviin voitaisiin lisätä vielä kinesfäärillinen käyttötapa. Kuten kimonon leveät hihatkin, dōgut ovat tapa kasvattaa tanssijan ulottuvuutta,⁶⁸ koska ne tuovat tanssiin kirjaimellisesti ”jotain kättä pidempää”. Tämä vaikuttaa tietenkin myös fyysiseen ulottuvuuteen ja (käden tai koko tanssijan) pidemmältä näyttämiseen, mutta myös eleen liikerataan: esimerkiksi ympyrän muotoisesta liikkeestä voidaan tehdä suurempi ja sitä kautta sujuvamman näköinen, mikäli ei ”vain käännä rannetta, vaan yrittää piirtää [ympyrän] varjon *kärjellä*”⁶⁹.

⁶³ Fischer-Lichte 1992, 108.

⁶⁴ Fischer-Lichte 1992, 109.

⁶⁵ Ks. nihonbuyōn ominaispiirteet luvussa 2.

⁶⁶ Hattori 1996, 176–177.

⁶⁷ Cavaye et al. 2004, 54.

⁶⁸ Ibid. Myös Ernst 1974, 161.

⁶⁹ Opettajan ohje *Shiki no hanan* harjoituksissa lokakuussa 2016.

Esinetutkimus

Esinetutkimus keskittyy usein esineiden historiallisiin (esim. MacGregor 2010; Harris 2010), filosofisiin (esim. Baudrillard 1996; Bennett 2009) tai sosiologisiin (esim. Vosters 2014) puoliin. Tutkijoiden kiinnostus näyttäisi levinneen suhteellisen viime aikoina ”tavallisista” esineistä myös teatterin esineisiin. Esineiden performatiivisuuden (esim. Sofer 2003) tarkastelemisen lisäksi tutkielmat ovat usein monitieteellisiä: teatteritiede yhdistyy esineissä esimerkiksi termistöfilosofiaan (esim. Fischer-Lichte 1992; Swift 2014), psykologisiin muistijälkiin (esim. Gillespie 2014), sosiologiaan (esim. Berkin 2014) tai semiotikkaan (esim. Keski-Hakuni 2013).

Semiotikka on tutkimussuunta, jossa tarkastellaan merkityksiä.⁷⁰ Teatterin pääasiallinen tavoite onkin luoda merkityksiä, eikä esitysten performatiivisia ja semioottisia alueita pystytäkään täysin erottamaan toisistaan.⁷¹ Siksi tästä tutkielmastakaan ei voida irrottaa dōgujen ja eleiden luomia semioottisia merkityksiä – Fischer-Lichten semioottista lähestymistapaahan käytettiin jo edelläkin apuna jäsentämään teatterin esineiden tehtäviä. Semiotikka voisi olla hedelmällinen lähestymistapa muutenkin dōgujen tutkintaan, mutta tässä työssä tavoitteena ei ole lähestyä dōguja tarkastelemalla ja tulkitsemalla, *millaisia* merkityksiä dōgut luovat itseinään, vaan selvittää suurempaa kokonaisuutta siitä, miten dōgut vaikuttavat eleeseen.

Esimerkkinä yleisemmän tason esinetutkimuksesta voisi toimia vaikkapa Jean Baudrillardin *System of objects* (1996), jossa tarkastellaan esineitä kuluttamisen kannalta. Baudrillard järjestää objektit kiinnostavasti ei-funktionaalisiin (antiikki, keräily, robotit) ja funktionaalisiin objekteihin, mutta järjestelmä ei sovellu kovin hyvin teatterin esineiden analyysiin, sillä nämä eivät sovi Baudrillardin ”objektisysteemissä” oikein mihinkään. Dōguilla on kyllä joitakin yhteneväisiä piirteitä Baudrillardin luokitteluihin – onhan niilläkin symbolista arvoa tai funktio. Baudrillardilla symboliset arvot liittyvät kuitenkin enemmän nostalgiaan ja eskapismiin tai psykologisten jatkumoiden (syntymä, kuolema, aika) käsitteisiin,⁷² kun taas dōgujen symbolinen arvo liittyy samalla niiden funktioon: ne luovat merkityksiä ja toimivat mielikuvien kirvoittajana. Dōgut eivät ole varsinaisesti myöskään tarve-esineitä tai kulutustavaraa, eikä kyse ole samanlaisesta helppokäyttöisestä toiminnallisuudesta kuin Baudrillardilla huonekalujen kohdalla:⁷³ on eri asia, mahtuuko ruokailuryhmä kätevästi useammanmalliseen tilaan ja kuvastaako se omistajansa kiinnostusta ranskalaiseen barokkiaikaan kuin se, voiko viuhkaa heiluttaa, pyörittää ja heitellä vaivattomasti.

⁷⁰ Ks. esim. Fischer-Lichte 2008, 70.

⁷¹ Fischer-Lichte 1992, 1; Fischer-Lichte 2008, 80.

⁷² Baudrillard 1996, 73, 76, 95–97 ja 117.

⁷³ Baudrillard 1996, 52.

Esinetutkimus teatterissa

Lezlie C. Crossin artikkeli *The linguistic animation of an American Yorick* käsittelee *Hamletissa* käytettävää objektia eli Yorickin kalloa kielitieteen näkökulmasta. Cross selittää, että sanoilla on ratkaiseva merkitys, sillä juuri ne liittävät konkreettisen esineen (kallo) esityksen maailmaan ja antavat sille identiteetin (Yorick).⁷⁴ Nihonbuyōssakin voidaan kuvata objektia yleisellä tasolla tai jonkin tietyn henkilön omistamana. Esimerkiksi *Shiokumissa* käytetään dōguna kimonotakkia⁷⁵, jonka omistaja⁷⁶ käy sanoituksesta ilmi.⁷⁷ Mielestäni nihonbuyōn kannalta oleellista ei kuitenkaan ole, onko dōgu nimetty vai nimetön esine. Mielenkiintoisempaa on, saavatko nihonbuyōn *eleet* merkityksensä vain laulujen sanojen takia. *Shima no Senzaissa* tanssija pitää avonaista viuhkaa pitkittäissuunnassa pystyssä toisen kämmenen päällä ikään kuin tarjottimella. Eleessä kuvataan korkeaa *eboshi*-päähinettä, josta myös muusikot laulavat. Tässä tapauksessa lyriikassa tarkoitetaan juuri *shirabyōshi*-neidon *eboshia* eikä mitä tai kenen tahansa päähinettä.⁷⁸ Pelkkä ele sellaisenaan ei välttämättä silti selitä, mitä esinettä tarkalleen ottaen tanssija esittelee kädessään (”jokin pitkä esine”), joten sanoitus tuntuisi ymmärtämisen kannalta välttämättömältä.

Ei voida silti väittää, että sanat olisivat ainoa tekijä nihonbuyōn merkityksen ymmärtämisen kannalta, sillä tanssia esitetään myös sanattomaan soitinmusiikkiin. Esimerkiksi *Haru no umi* (”Keväinen meri”) on *koton*⁷⁹ säestyksellä tanssittava sanaton kappale. Siinä on toistuva ele: avonainen viuhka nostetaan melkein kohtisuoraan ylös ja lasketaan kaartuen alas. Vesiteema on havaittavissa musiikissa,⁸⁰ joten sanattomankin musiikin avulla ele voitaisiin tulkita aalloksi. Sanoitus ei näyttäisi siis olevan välttämätön eleen merkityksen ymmärtämiseksi, vaan tärkeämpi olisi yleisemmin musiikin konteksti. Toisaalta: eleen liikerata piirtää aika tarkasti aallon muodon ilmaan. Voisiko tässä tapauksessa viuhkalla tehtävä aaltokuvio olla kuitenkin selkeämpi vihje johdattelemaan katsojat vesiteeman mielikuvitusmaailmaan kuin sävellys? Tämän pohdinnan perusteella voitaneen kiteyttää, että eleen tulkitseminen toimii vastavuoroisesti: eleet saavat tukea

⁷⁴ Cross 2014, 64.

⁷⁵ Vaikka kimonotakki onkin teknisesti ottaen vaatekappale, se toimii tässä tapauksessa dōguna: kimonotakki on kallisarvoinen muisto, jota pidellään käsissä ja käännellään hellästi.

⁷⁶ Ariwara no Yukihira (818–893): hovin jäsen, joka joutui poliittiseen epäsuosioon ja karkotettiin.

⁷⁷ Kabukissa on genre *Matsukaze-Murasame -mono*, jonka näytelmissä ja tansseissa kerrotaan, miten e.m. Yukihira tapasi karkotuksensa aikana kalastajasisarukset Matsukazen ja Murasamen, joista kumpikin rakastui Yukihiraan. *Shiokumissa* pääosassa on Matsukaze. Tarina on toisaalta tunnettu muuallakin japanilaisessa kulttuurissa, ja takin omistajan voi siis päätellä muutakin kautta kuin sanoituksesta.

⁷⁸ *Shima no Senza* ja *shirabyōshi*: ks. tapaustutkimus luvussa 5.

⁷⁹ *Koto*: kanteleen tyyppinen pitkä kielisoitin. *Haru no umi* sävellettiin alunperin *kotolle* ja *shakuhachi*-huilulle, mutta koulukuntani matineassa tanssia on esitetty yhden *koton* sovituksena.

⁸⁰ On eri asia, kuinka helposti vesiteeman tunnistaa musiikista. Esimerkiksi kabukin kohdalla musiikissakin on tiettyjä konventioita, joiden avulla kuvataan vettä tai lumisadetta. Olettaisin, että *Haru no umin* kaltaisen 1900-luvun alun ”nykymusiikissakin” olisi joitakin sopimuksenvaarisia metodeita tiettyjen asioiden ilmaisemiseen, mutta tämän selvittäminen vaatisi perehtymistä musiikkitieteeseen.

muusta tanssin kontekstista, mutta niillä on myös merkittävä vaikutus muun kontekstin ymmärtämiseen.

Aileen Robinson tarkastee artikkelissaan ”*All transparent*”: *Pepper's Ghost, Plate Glass, and Theatrical transformation* ”Pepperin haamuksi” kutsuttua näyttämöefektitekniikkaa, jossa lasilevyjen ja valojen avulla heijastetaan näyttämölle aavemainen kuva, kuten esimerkiksi ihmisen heijastus. Robinsonin analyysin mukaan huomion kiinnittäminen materiaaliseen esineeseen saa katsojan pohtimaan niin kyseistä esinettä itseään kuin omaa suhdettaan kyseiseen esineeseen.⁸¹ Robinson selventää, että lasi toimii efektissä sekä arkisena että maagisena esineenä.⁸² Lasi on siis jokapäiväisessä elämässä kaikkialla käytetty lasi, mutta myös väline illuusioiden luomiseen. Tästä voitaisiin tehdä johtopäätös, että katsoja vaikuttuu arkiesineen yllättävästä tai tavallisesta poikkeavasta käytöstä tai käyttötilanteesta. Vaikka katsoja onkin tietoinen, että efekti tehdään jonkin esineen avulla, sen illusionaarinen vaikutus on silti tärkeä. Nihonbuyōn dōgut ja niillä tehtävät eleet kuulostavat erittäin samankaltaisilta, vaikka ne eivät luonteeltaan tavoittelekaan länsimaista taikatemppu-illuusiota: esimerkiksi tanssijan viuhka on selkeästi viuhka, mutta sen ”muuttuminen” perhosta tai terälehtien sademaista putoilemista yllättävän paljon muistuttavaksi asiaksi saa katsojan ajattelemaan viuhkaa omalla tavallaan ”illusionaarisenä” esineenä, jolla on kyky muuttua tavallisesta viuhkasta maagiseksi. Muuttuminen tosin ei tapahdu konkreettisella tasolla – esine itse ei muutu mihinkään – vaan illuusio luodaan eleellä eli liikuttamalla dōgua.

***Mono ja mitate* eli esineet ja viittaukset**

Mono (物) on japaninkielinen sana esineelle. Masao Yamaguchin mukaan kyseiseen sanaan kuului alunperin näkyvän yhteys näkymättömään.⁸³ Materiaalisen olemuksensa lisäksi esineellä on siis myös itsensä ulkopuolinen ulottuvuus. Tämä saattaisi liittyä ainakin osin siihen, että sama sana tarkoittaa sekä esinettä (materiaalinen eli näkyvä) että asiaa (ei-kosketeltava tai näkymätön abstraktimpi ilmiö).⁸⁴

Esineen näkyvän ja näkymättömän suhteeseen liittyy myös *mitate*. Tarkastelen seuraavassa *mitaten* käsitettä Yamaguchin näkemyksen mukaan. Hän kuvailee *mitatea* ”viittaamisen taiteena”⁸⁵,

⁸¹ Robinson 2014, 135. Robinson lainaa ajatuksia Vladimir Nabokovilta ja Robert Bernsteiniltä.

⁸² Robinson 2014, 138.

⁸³ Yamaguchi 1991, 62.

⁸⁴ Mielenkiintoisesti *monon* (物) homonyymi eli samoin äännettävä sana on myös ihmistä tarkoittava *mono* (者). Homonyymi ks. Tieteen termipankki (b), viitattu 18.3.2017

⁸⁵ Yamaguchi 1991, 58.

eli se tarkoittaa esineiden kykyä viitata itsensä ulkopuoliseen maailmaan. Esineet voivat olla niin arkipäivän esineitä kuin seremoniallisiakin, ja niillä voi olla useitakin merkityksiä riippuen assosiaatioista ja niiden aiheuttamista mielikuvien ketjuista. Yleensä viittauksen kohteet ovat peräisin Japanin mytologiasta tai klassisesta kirjallisuudesta.⁸⁶ *Mitaten* voitaisiin sanoa tavallaan materialisoivan kollektiivisen muistin.

Vaikka yllä toistuukin termi ”esine”, *mitate* ei rajoitu pelkästään esineisiin. *Mitate* on viittaustekniikka, jolla ”monon näkymätön puoli tehdään näkyväksi materialisoituneella monolla”⁸⁷. Tarkemmin sanottuna *mitate* liittyy jonkinlaiseen materiaan, mutta se ei välttämättä tarkoita esinettä: *mitate* voi näkyä esimerkiksi kukka-asetelman tiettyssä kukassakin. Lisäksi *mitate* liitetään usein myös kabukiin.⁸⁸ Teatterin kohdalla *mitatea* voi siis olla esineiden lisäksi eleessäkin, joka sinällään ei ole materiaallinen, mutta *mitaten* liittyminen ihmisen (ja dōgujen) materiaalisuuteen tekee siitä silmillä havaittavan – viittaahan sanan kirjoitusmuotokin 見立て (見る: ”nähdä/katsoa”) näkemiseen.⁸⁹

Fujiyama Taijūn mukaan *mitateen* perustuvasta *tezumasta* (perinteisistä japanilaisista taikatempuista eli illuusiotäiteestä) tuli suosittua kansanviihdettä tiukkojen yhteiskuntaluokkien ja ohjeiden säännöstelemässä Edo-kauden Japanissa, koska ihmiset saattoivat kuvitella itsekin olevansa jotain muuta kuin ovat, tai ainakin pystyvän muuttumaan.⁹⁰ Tämä mitatemainen muuttumisen mahdollisuus saattaisi olla myös yksi syy, miksi *tezuman* kanssa samalla ajalla syntyneessä kabukissa käytetään *mitatea* ja vastaavasti myös miksi kabukista tuli saman yhteiskuntaluokan viihdettä.

Osa *mitaten* tarkoitusta on antaa asioille uusia merkityksiä asettamalla ne uuteen kontekstiin. Tuttujen esineiden ja asioiden näkeminen uudenaikaisessa valossa tavallaan haastaa siis ajatusmaailmamme.⁹¹ Yamaguchi ei kuitenkaan jatka pohdintaansa enää tämän pidemmälle ja tulee vahingossa sivuttaneeksi erään mielestäni tärkeän seikan: ajatusten haastamisen kautta *mitaten* viehätyskykyyn liittyy myös eräänlainen ”oivaltamisen ilo”. Esimerkiksi Linda Hutcheonkin pohtii samaa: ihmiselle tuottaa mielihyvää, kun hän näkee tutun asian ennalta-arvaamattomassa yhteydessä tai osaa yhdistää aiemmin oppimansa johonkin uuteen.⁹² *Mitaten* viittaussuhteiden ymmärtämisellä on siis myös psykologisia vaikutuksia, joista voi saada onnistumisen kokemuksen.

⁸⁶ Yamaguchi 1991, 58.

⁸⁷ Yamaguchi 1991, 62. Kursiivi omani.

⁸⁸ Esim. Yamaguchi 1991. Ks. myös Fujiyama, K. 2013, viitattu 7.3.2017.

⁸⁹ Auditivisen aineiston ja abstraktien käsitteiden *mitaten* filosofinen pohdinta jätetään tämän tutkielman ulkopuolelle.

⁹⁰ Fujiyama, T. 2015, viitattu 7.3.2017.

⁹¹ Yamaguchi 1991, 58–63.

⁹² Hutcheon 2013, 21 ja 114.

Mitate ja länsimaiset viittaustekniikat

”Viittauksen taide” ei kuitenkaan ole pelkästään japanilaisen teatterin ja tanssin piirre. Länsimaisia viittaamistapojen teorioita ovat esimerkiksi kummittelu (Carlson), resonanssi (Greenblatt) ja simulakrumi (Baudrillard). Ne sisältävät joitakin ongelmakohtia suhteutettuna japanilaiseen kulttuuriin, mutta ne havainnollistavat *mitaten* ominaisuuksia. Ne myös avaavat hieman eleiden suhdetta viittaamiseen.

Etenkin teatterin viittaussuhteista puhuttaessa *mitate* muistuttaa Marvin Carlsonin käsitettä kummittelu. Hän selittää termin seuraavasti: ”entiset kokemukset ja assosiaatiot kummittelevat aina nykyisessä kokemuksessa”⁹³. Toisin sanottuna kummittelu tarkoittaa assosiaatiota muistoihimme, jotka vaikuttavat tulkintaamme ja ylipäätään kaikkeen kokemaamme. Kummittelu muistuttaakin perusajatukseltaan huomattavasti *mitatea*. Tämän tutkielman kannalta ongelma kuitenkin on, että kummittelu on liian laaja käsite – teatterissa kaikesta on mahdollista tehdä assosiaatioita niin näyttämöllä nähtyyn kuin näyttelijöiden yksityiselämänkin tapahtumiin. Vaikka *mitatessakin* lukuisat mielikuvat ovat mahdollisia, se on silti hieman rajaavampi kuin kummittelu – eikä sillä yleensä ole kosketuspintaa näyttelijöiden yksityiselämään.

Mitate muistuttaa myös Stephen Greenblattin resonanssia, joka tarkoittaa ”objektin kykyä kurkottaa sen muodollisten rajoitteiden ohitse”⁹⁴. Esineen viittaussuhde sitä ympäröivään maailmaan on tärkeämpi kuin esineen itsensä ominaisuudet (vaikkapa kauneus),⁹⁵ kuten *mitatessakin*. Resonanssi kuvastaa siis tavallaan samanlaista toiseutta minkä termi *mono* pitää sisällään – tai tässä tapauksessa: ulkonaan. Greenblatt tosin tarkastelee resonanssia visuaalisen taiteen tai museoesineiden kannalta, ja liittää resonanssin ennemminkin esineen omaan elämänkaareen tai sen kulttuurihistoriaan.⁹⁶ Tämän takia resonanssi sitoutuu konkreettisesti itse esineeseen,⁹⁷ eikä sisällä samanlaista viittaussuhdetta *kuviteltuihin* maailmoihin tai mytologioihin kuin *mitate*. Siksi se ei siis sovellu varsinaisesti eleiden tutkimiseen, käytettiinpä niissä *dōgua* tai ei.

Yamaguchi itse puolestaan selittää *mitaten* muistuttavan Baudrillardin simulakrumia.⁹⁸

⁹³ Carlson 2001, 2.

⁹⁴ Greenblatt 1991, 42.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Greenblatt 1991, 44.

⁹⁷ Joissakin näyttämöllä käytettävissä symboleissa voidaan nähdä myös kulttuurihistoriallisia piirteitä. Tällaisesta parhain esimerkki lienee Ichikawa Danjūrōn (VII) lanseeraama kangaskuvio, jossa kuvalla sirpistä ja kirjoitusmerkeillä *wa* ja *nu* väännettiin sanaleikki *kamawanu* (”en välitä”). Yhteiskuntaetiikkaakin hieman vastaan sotivasta lausahduksesta tuli hyvin suosittu kangaskuviointi kansan keskuudessakin, ja nyt näyttämöllä käytettynä se viittaa myös kuvion kulttuurihistoriaan. Toisenlaisena esimerkkinä voisi olla *chūkei*-viuhkatyyppi, joka viittaa tanssin alkuperään nōssa.

⁹⁸ Yamaguchi 1991, 64.

Simulakrumi-termi pohjautuu latinankieliseen sanaan, joka tarkoittaa epätodellista tai keinotekoisia muistuttamista.⁹⁹ Baudrillardin simulakrumin käsite on erittäin monimutkainen, mutta esittelen sen seuraavaksi yksinkertaistettuna *Simulacra and simulation* -teoksen teorian pohjalta. Simulaatio tarkoittaa jonkin puuttuvan ominaisuuden ”teeskentelyä”¹⁰⁰. Simulaatioon kuuluu jäljittelevä asia eli simulakrumi (keinotekoinen) ja alkuperäinen asia eli jäljiteltävä kohde (todellinen). Simulakrumi jäljittelee kohteensa tiettyjä tunnusomaisia ja identifioivia ominaisuuksia (malleja), minkä seurauksena samoista ominaisuuksista tulee tunnusomaisia ja identifioivia sekä simulakrumille että alkuperäiselle asialle. Simulakrumia identifioivat ominaisuudet ovat nyt yhtä todellisia kuin alkuperäisenkin, ja samalla itse simulakrumi muuttuu todelliseksi. Näin todellisuus särkyä ja muodostuu hypertodellisuus.¹⁰¹ Toisin sanottuna Baudrillardin simulakrumi liittyy objektien viittaussuhteeseen todellisten eli alkuperäisten asioiden ja niitä jäljittelevien asioiden välillä.

Alkuperäisen ja jäljittelevän suhde on simulakrumin se ominaisuus, johon Yamaguchikin tarttuu, sillä hänen mukaansa ”kabukissa kaikki on simulakrumia siitä, mitä on aina ollut olemassa”¹⁰².¹⁰³ Hän ei kuitenkaan selvitä simulakrumin yhtäläisyyksiä *mitateen* tämän pidemmälle, eikä ota huomioon ”todellisuutta”: onko alkuperäinen aina todellista? Yllä olevan selvityksen mukaanhan Baudrillardin simulakrumissa alkuperäinen vaikuttaisi tarkoittavan nimenomaan todellisuutta. Toisaalta simulakruminkin ongelmallisuus piilee juuri hypertodellisuussuhteessa, sillä Baudrillard ei taaskaan suhteuta käsitettään teatteriin – teatterin objektien, ilmiöiden ja merkitysten on hyvin usein *tarkoitus* viitata itsensä ulkopuolelle ja joskus vieläpä maailmaan, joka ei edes ole todellinen.¹⁰⁴

Jatketaan silti simulakrumi-ajatuksen tarkastelua ja selvitetään sen käyttömahdollisuutta nihonbuyōn eleiden tutkinnassa. Esimerkkieleenä voisi toimia aiemmin kuvattu aaltoliike eli aaltomaisesti ylös ja alas kaartuva ele ja dōguna vaikkapa viuhka. Periaatteessa tässä eleessä on jo yksinkertaisesti kyse *mitatesta*: dōgua käytetään esittämään jotain muuta kuin se on. Lisäksi *mitatella* on syvällisempiä tasoja. Ensinnäkin aalto voi viitata veteen, jolla tarkoitetaan jotakin tiettyä vesialuetta ja sen ominaisuuksia (erityisen kaunis; esim. *Shima no Senzai*) eli todellisen maailman todellisia ominaisuuksia. Toiseksi aallolla voidaan kuvastaa merta tietyn jumaluuden tai myyttisen olennon asuinpaikkana (*Shinkyoku Urashima Tarō* ”Uusi Urashima Tarōn tarina”), jolloin se toimii uskonnollisen tai ”toisen” maailman kuvaajana. Kolmanneksi aallolla voidaan viitata

⁹⁹ Dictionary.com, viitattu 14.3.2017.

¹⁰⁰ Baudrillard 1994, 3. Vrt. dissimilaatio: teeskentely, ettei jotain olemassaolevaa ominaisuutta ole.

¹⁰¹ Baudrillard 1994, 1–3.

¹⁰² Yamaguchi 1991, 64.

¹⁰³ Yamaguchi tarkastelee alkuperäisen ja jäljittelevän suhteita japanilaisten jumalien kautta. Jumalille tarjottavia asioita pyritään aina muuntelemaan hieman, sillä alkuperäiset asiat ovat entuudestaan jo kuuluneet heille. Alkuperäisiin asioihin siis ikään kuin ”lisätään”. Tämä muuntelu tehdään siis *mitatella*. Ks. tarkemmin Yamaguchi 1991, 64.

¹⁰⁴ Jäljittely liittyy myös *kataan* ja realismiin, ks. luku 2.

sotaepiikan kuvaukseen siitä, miten vihollinen ajettiin mereen sodassa (Tairan suku; esim. *Tanuki Yashima* ”Pesukarhujen Yashima”), mikä puolestaan viittaa proosan¹⁰⁵ maailmaan. *Mitate* voi viitata siis useaan asiaan tai useampiin ulottuvuuksiin, kun taas simulakrumissa keskitytään vain merkitseviin ominaisuuksiin (malleihin) ja alkuperäiseen todellisuuteen, jota tavallaan on vain yksi¹⁰⁶.

Ajatusta simulakrumin yksittäisestä alkuperätodellisuudesta näyttäisi tukevan myös se, että Baudrillardin mukaan, kun todelliset merkitykset on korvattu toisilla, alkuperäiselle todelliselle ”ei ole enää mahdollista tuottaa itseään”¹⁰⁷. Tämän merkitys on hieman epäselvä, mutta Baudrillard vaikuttaisi tarkoittavan, että jos kerran pääsee muodostumaan simulakrumi, niin alkuperäisen asian ominaisuudet menettävät merkityksensä ja se jää pysyvästi epätodelliseksi. Syvemmällä tasolla pohdittuna, aiemmin kuvaillulla aaltoeleellä ei ole todellisen aallon kanssa muuta tekemistä kuin liikkeen muoto (esimerkiksi dōgun materiaalinen ulkonäkö ei välttämättä liity siihen mitenkään, sillä viuhkan ei tarvitse olla meriteemalla kuvioitu). Tällöin simulaatiossa jäljiteltävä ”alkuperäisen asian” identifioiva ominaisuus olisi aallon liike tai muoto eli varsinainen ele. Kaareva liikerata ylös ja alas kuvaakin tässä tutkielmassa esitellyissä tansseissa useimmiten aaltoa, mutta milloin yläkautta alas kaartuva liike muuttuu aallosta joksikin muuksi? Esimerkiksi tanssissa *Shiki no hana* päivänvarjoa siirretään laajassa kaaressa yläkautta alas tanssijan puolelta toiselle. Liike on osittain koristeellinen, ja osittain tanssijan on tarkoitus ”katsoa ympärilleen” varjon takaa. Kummassakaan tapauksessa ei oikeastaan ole erehtymisen vaaraa aallon ja koristeellisen katsomiseleen välillä, koska ne ovat luonteeltaan selkeitä, mutta periaatteessa kyse on samanlaisesta liikkeestä: kaartuva liike yläkautta alas. Jos aaltoeleen katsottaisiin omivan todellisen aallon ominaisuuden itseensä, tämän ominaisuuden malli olisi liikerata. Mutta koska kyseessä on ele, jolla on useita variansseja, kaareva ele ei voi tarkoittaa automaattisesti aina ”aaltoa”. Näin ollen myöskään oikeasta aallosta ei tule yhtään vähemmän todellista ilmiötä eleeseen tai dōguun verrattuna. Tässä suhteessa todellisuuskäsite ei muutu.

Simulakrumissa on siis ongelmansa. Toisaalta onkin eri kysymys, onko ”todellisuuden” määrittäminen kabukin tai nihonbuyōn kannalta edes tarpeellista. Esimerkiksi aiemmin mainittu opettajani ilmaisu ”unien maailma”¹⁰⁸ sinällään jo kuvaa hyvin lajin suhdetta todellisuuteen.

¹⁰⁵ Tairojen (Heike) ja Minamotojen (Genji) sota on todellinen (ns. *Genpei*-sota 1180–1185). Sen taisteluita käytiin Yashimassa ja Dan no urassa, minkä päätöksenä Tairat upposivat mereen. Ks. esim. New World Encyclopedia 2013a, viitattu 18.3.2017. Genpei-sodalla on kuitenkin erityisesti teatterissa voimakas yhteys eepokseen *Heike monogatari* (”Heiken tarina”), kirj. v. 1240. Se on runomuotoinen kertomus Tairan ja Minamoton sotasukujen vallasta ja välienselvittelystä. Tässä tutkielmassa tarkoitan eepoksen maailmaa riippumatta sen suhteesta historiantapahtumien todelliseen kuvaamiseen. Ks. esim. New World Encyclopedia 2013b, viitattu 13.7.2017.

¹⁰⁶ Vaikka se pirstaloituisikin hypertodellisuudeksi, näen sen tässä yhteydessä silti yhden ulottuvuuden edustajana.

¹⁰⁷ Baudrillard 1994, 2.

¹⁰⁸ Ks. luku 2.

Lisäksi, kuten luvussa kaksi selvitettiin, vaikka kabukiin kuuluukin tietty määrä realismia, se ei edes suurimman realismibuuminsa (ns. *katsureki*¹⁰⁹) aikana tähdännyt minkäänlaiseen naturalismiin. Sillä, miten todellisena dōguja ja eleitä simulakrumi-periaatteella pidetään, ei mielestäni ole väliä, koska kabukille ja nihonbuyölle on tärkeämpää se, millaisia mielikuvia ne herättävät. Mielikuvat – todellisia tai ei – luodaan juuri *mitatella*, ja siksi se on sopiva nihonbuyön tutkimustyökalu.

Esineiden materiaalisuuden suhde eleisiin

Benjamin Gillespie tarkastelee esinettä kiinnostavasti hieman erilaiselta kannalta artikkelissaan *Que(e)rying Theatrical Objects*. Hänen mukaansa esineellä oli suuri merkitys erään näytelmän kohtauksessa, jossa roolihahmo poltti piippua: ”vuorovaikutus piipun kanssa muokkasi [hahmon] luonnehdintaa ja kineettisiä eleitä”¹¹⁰. Gillespie ei tarkemmin erittele piipunkäytön eleitä, mutta oleellista sitaatissa on nimenomaan esineen ja eleen *vuorovaikutus*. Onkin eri asia elehtiä pelkillä käsillä polttavansa piippua kuin pitää oikeaa esinettä kädessä. Piippua pidellessä on mahdollista, että se pääsee putoamaan.¹¹¹ On lisäksi otettava huomioon voimankäyttö – puristaako piippua (ranne jännittyy ja liike muuttuu kovaksi) vai pitääkö kiinni liian löysästi (piippu väpättää ja riski pudota kasvaa). Piippu pitää myös viedä huulille asti – pelkkänä käsieleenä senttimetrin heitto suuntaan tai toiseen ei vaikuta lopputulokseen mitenkään, kun taas piipun tökkääminen ylähuuleen saa hahmon näyttämään vähemmän luontevalta piipunkäyttäjältä. Materiaalisella olemuksella on siis vaikutusta siihen, miten piippua pidellään ja millainen liikerata sillä on.

Oma kohtaisten kokemuksieni joukosta konkreettisimpana esimerkkinä dōgujen materiaalisuuden tajuamisesta toiminee ensimmäinen harjoitustuntini *Shiokumin* dōgujen kanssa vuonna 2015. Tanssija tulee näyttämölle kantaen olallaan keppiä, jonka kummassakin päässä roikkuu vajaan metrin pituisen nyörin varassa sanko. Olin aiemmin seurannut vanhemman tanssinopiskelijan harjoittelua, kuunnellut hänen mielteitään sekä auttanut dōgujen kokoamisessa ja purkamisessa, joten olin hyvin tietoinen, mitä tuleman piti. Lisäksi olin aloittanut tanssin harjoittelun ”feikkidōgulla” eli kepillä, jonka päihin solmituista nauhoista roikkui viuhka. Se oli tietenkin antanut osviittaa oikean dōgun käsittelystä, mutta ei selvästikään tarpeeksi: ensimmäistä kertaa dōgun olalle nostamista säesti jonkinlainen ”umph”-äännähdys ja ”painava”-sana. Kantamani dōgun paino olikin yhtäkkiä erilainen, ja jouduin miettimään, minkälaisella voimalla dōgua

¹⁰⁹ 1900-luvun taitteessa kabukimaailman huomio kohdistettiin historiallisuuteen, ja todellista historiataustaa vasten tarkasteltuna näytelmien havaittiin olevan täysin absurdeja. *Katsureki* oli pyrkimys tehdä näytelmistä hieman todenmukaisempia. Ks. Fujita 2006, 10; Männikkö 2014, 8.

¹¹⁰ Gillespie 2014, 157.

¹¹¹ Ks. myös esim. Nahm 2014.

pidellään, miten kättä vaihdetaan ja miten sankoa liikutetaan. Lisäksi oikean dōgun painavuus teki heiluvasta liikkeestä huomattavasti aiempaa viuhka-sankoa suuremman, ja jouduin mukauttamaan liikkumistyyliäni, vauhtiani sekä eleitä (veden kauhaisua), jotteivät sangot heiluisi holtittomasti. Henkisestä valmistautumisesta huolimatta esineen materiaalisuuden vaikutusta ei pysty tarkalleen käsittämään ennen kuin materiaalisuus on *konkreettisesti* omalla olalla. Dōgun olemassaolo vaikuttaa siis fyysiseen suoritukseen käytännönkin tasolla.

4. Eleet ja tutkimus

Tässä luvussa käsitellään eletutkimusta. Kuten edellisessä luvussa eleitä pyrittiin suhteuttamaan esinetutkimukseen, tässä luvussa dōguja pyritään vastaavasti tarkastelemaan eletutkimuksen avulla.

Eleet – määrittely

”Vartalon liike, yleisimmin tahallisenä ja näyttelijän kontrolloimana [on] tarkoitettu tuottamaan merkitys, joka voi olla tai voi olla olematta riippuvainen puhutusta tekstistä.”¹¹² – esimerkiksi näin voidaan määritellä, mikä ele on. Tarkastelen hieman syvällisemmin eleitä hyödyntäen Fischer-Lichten määritelmää, jossa näyttelijän vartalon avulla tuotetut merkitykset jaetaan neljään luokkaan:¹¹³

- a) kineettinen: pään ja vartalon liikkeet
- b) mieminen: kasvojen liikkeet [ilmeet]
- c) eleellinen: muu vartalo paitsi kasvot (ei muutosta sijainnissa)
- d) prokseeminen: liikkuminen tilassa

Koska tässä tutkielmassa käsitellään eleitä dōgujen kannalta, huomio kohdistuu enimmäkseen tanssijan käsiin, joilla dōguja pääasiallisesti pidellään.¹¹⁴ Vaikka vartalo onkin luokittelussa mukana

¹¹² Pavis 1998, 162.

¹¹³ Fischer-Lichte 1992, 13.

¹¹⁴ Esimerkiksi *Yashiki musumessa* (”Majatalon neito”) osittain suljettua viuhkaa pidetään hetken aikaa hampaiden välissä, kun vasemmalla kädellä pidellään päivänvarjoa ja oikealla ”kohennetaan” kimmonohelmaa. *Ōmi no Okanessa tenugui*-liina asetetaan hiusten päälle ”huiviksi” ja sen putoaminen estetään pitämällä liinan päitä hampailla.

Huom. dōguiksi luokitellaan myös jalkineet. Kengän korkeus, tyyli ja materiaali vaikuttavat luonnollisesti roolityyppiin ja tanssijan liikkumistapaan sekä antavat tietoa roolihahmosta. Joskus tanssijan toiminta kohdistuu

sekä kineettisessä (a) että eleellisessä (c) toiminnassa, tulkitsemis eron niin, että kineettisen tavan vartalon liikkeillä tarkoitetaan esimerkiksi tanssin kohdalla erilaisia taakse-, eteen- tai sivutaivutuksia, kun taas eleelliseen tapaan kuuluvat myös kädet, ja se on tavoitteellisempi keino välittää tietoa ja merkityksiä. Siksi oikeastaan vain eleellisesti tuotetut merkitykset (c) ovat relevantteja tämän tutkielman kannalta. Vaikka Fischer-Lichte sulkeekin sijaintimuutoksen eleellisen tavan ulkopuolelle, on kuitenkin huomattava, että tanssiessa osa eleistä voi tapahtua tilassa edeten. Esimerkiksi *Shima no Senzaissa* on osio¹¹⁵, jossa kuvataan, miten neito kauhaisee ensin sankoon vettä ja sen jälkeen liikkuu kantaen sankoa tarkoituksenaan näyttää sen olevan painava. Tämä on siis ikään kuin yhdistelmä eleellisestä (c) ja prokseemisesta (d) tavasta luoda merkityksiä, sillä tarkoitus on sekä viitata sangon kantamiseen, sen painavuuteen, että sen viemiseen johonkin päämäärään. Vaikka Fischer-Lichte ei esitäkään määritelmäänsä ehdottomana ja luokkia toisensa poissulkevana, etenkin tanssintutkimuksessa eleelliseen merkitysten tuottamiseen kannattaisi mielestäni silti sisällyttää mahdollisuus etenevästä liikkeestä. Pienestä viilaamisesta huolimatta Fischer-Lichten määrittely on kuitenkin hyödyllinen jäsentämään sitä, mitä eleellä tämän tutkielman yhteydessä tarkoitetaan.

Puhuttaessa eleestä, en tarkoita ainoastaan liikettä johonkin yhteen, tiettyyn suuntaan (esim. viuhkaa pitelevän oikean käden ”avaus” eli vienti vasemmalta oikealle kämmen ylöspäin), vaan siihen voi kuulua pidempi liikerata (esim. viuhkaa pitelevän oikean käden vienti kämmen alaspäin ensin oikealta tanssijan eteen, mistä se avataan kääntämällä kämmen ylös ja viemällä käsi uudestaan oikealle) tai jopa liikkeiden sarja (esim. edellisen esimerkin viuhkan vienti sivulta etukautta uudestaan sivulle, mistä jatkuu sama vasemmalla kädellä tehtynä). Samaa logiikkaa jatkaen ele voi olla myös ”elesarja”, jossa samaan teemaan liittyy yksi tai useampi peräkkäinen liikekokonaisuus.

Eleiden kulttuurisidonnaisuus

Vaikka teatterin eleet eivät olekaan sellaisenaan samanlaisia kuin arkipäivän eleet, todelliset eleet heijastuvat myös teatterin eleisiin.¹¹⁶ Tämän takia nihonbuyōn tai kabukin eleiden kohdalla ei voida sivuuttaa erästä seikkaa – kulttuurieroja. Merkit ja eleet ovat lähtöisin aina tietystä kulttuurista,¹¹⁷ ja japanilaisesta kulttuurista peräisin olevien eleiden tarkastelussa suomalaisesta näkökulmasta on

kenkään (riisuminen, korjaaminen), mutta niillä ei varsinaisesti esitetä eleitä. Siksi olen sulkenut jalkineet pois tämän tutkielman dōguista.

¹¹⁵ Ks. luku 5, ruudut 12a–g.

¹¹⁶ Fischer-Lichte 1992, 6 ja 9–10. Ks. myös tämän tutkielman luku 2 sekä Ernst 1974, 20.

¹¹⁷ Fischer-Lichte 1992, 10, 16 ja 43.

riskinsä.¹¹⁸ On kuitenkin otettava huomioon, että tiukka pitäytyminen perinteissä tekee kabukista ja nihonbuyōsta ajoittain haastavaa myös japanilaisessa nykykulttuurissa kasvaneelle katsojalle: arkipäiväänkin pohjautuvat eleet juontavat juurensa useimmiten Edo-kauden kulttuuriin, johon pohjautuu myös repliikkien sekä lyriikoiden kieli (vrt. nykyjapani). Lisäksi kabukissa ja nihonbuyōssa on omanlaisiaan ”koodeja” ja niille vielä erilaisia muunnelmia, joilla on ”kiinteät merkitykset”.¹¹⁹ Nämä tarkoittavat, että kyseisen taidemuodon itsensä sisällä on sovittuja esityksen tapoja ja käytänteitä,¹²⁰ jotka eivät varsinaisesti ole yhteydessä arkipäivän eleisiin ja joiden tulkinta vaatii jonkinasteista tutustumista aiheeseen. Esimerkkinä voisi olla vaikkapa naisrooleissa käytetty *mitsuburi* (”kolmoisliike”), jossa päätä käännetään kolme kertaa liikkeen päättyen vasta viimeisellä heilautuksella sinne, minne katse halutaan kohdistaa.¹²¹ ”Ulkopuolisuus” ei välttämättä riipu ainoastaan kulttuurin lähtömaasta, vaan on otettava huomioon historiantutkimuksellisesti myös lajin sijoittuminen aikaan sekä lajin sisäiset käytänteet.

Toisaalta eleiden ymmärtämiseen vaikuttaa nihonbuyōssa katsojaa auttavana elementtinä se, että useimmissa teoksissa on lyriikka. Tietoa löytyy enenevissä määrin netistä, ja esitysten ohjelmalehtisissäkin kerrotaan yleensä teoksesta. Kontekstia on siis tarjolla, mutta se vaatii jonkin verran omatoimisuutta ja kyseisen materiaalin hyödyntämistä sekä tietenkin kulloisenkin kielen hallitsemista. Kärjistetyksi voitaisiinkin väittää, että tiettyyn rajaan asti katsojan tai tutkijan ”lähtökulttuurilla” ei ole välttämättä suurta merkitystä nihonbuyōn merkkien ja eleiden ymmärtämisen kannalta, mikäli hyödyntää tarjolla olevaa materiaalia. Varsinaisesti katsojan kokemuksen tutkiminen ja eleen tunnistaminen tietyn eleeksi ohittavat kuitenkin tämän työn aihepiirin, eikä niihin palata enää myöhemmin tutkielmassa.

Eleiden tehtäviä

Kuten luvussa kaksi mainittiin, eleet eli *furi* erotellaan nihonbuyōn liikemateriaalissa omaksi osakseen. Brandonin mukaan ”furiin samaistuvat erityisesti pantomiimiset puolet kabukitanssista”¹²². Näytelmällisyys ja tarinan merkityksen kannalta oleellinen ilmenee siis juuri eleissä. Pronkon mukaan kabukin suosio tavallisen kansan viihteenä ”vaati välitöntä

¹¹⁸ ”Ulkopuolisen” tutkijan ongelmista myös esim. Pronko 1980, 42–43.

¹¹⁹ Fischer-Lichte 1992, 3. Ks. myös esitystapojen koodeista Peking Operan kohdalla emt., 55.

¹²⁰ *Kata*: ks. luku 2.

¹²¹ Nishikawa Senshigerō selitti liikettä seuraavasti: ”Verrattuna siihen, että vain tuijottaa yhteen kohtaan, eikö olekin paljon tehokkaampaa katsoa ensin hieman muualle ja vasta sitten haluttuun kohteeseen?”. Dentō wagei kanshōkai, 2016. Mielenkiintoista kyllä, hänen mukaansa liike noudattelee arkipäivän logiikkaa, mutta nihonbuyōssa se esiintyy erittäin tyyliteltynä, ja kokonaisuuden ymmärtäminen vaatii tietoa nihonbuyōn käytännöistä.

¹²² Brandon 1979, 78.

ymmärtämistä”¹²³, ja tietyllä tavalla eleet ovatkin yksityiskohtaisia ja useimmiten helposti ymmärrettäviä. On kuitenkin tärkeää huomata, että kabukissa tai nihonbuyōssa ei pyritä siltikään antamaan suoraan valmiita merkityksiä, vaan katsojan omalle mielikuvituksellekin jätetään tilaa.¹²⁴ Vaikka *furi* liittyykin erityisesti siis narratiiviin, osa *furin* eleistä, kuten taputukset tai viuhkan pyörittelyt ja heitot, eivät aina liity tarinan tasolla tanssin juoneen, vaan ne voivat toimia myös koristeellisina tai rytmillisinä tanssin ilmaisukeinoina.

Tarkastellaan seuraavaksi yleisemmällä tasolla teatterin eleiden tehtäviä jälleen Fischer-Lichten määrittelyiden avulla ja selvitetään, miten nämä tehtävät näkyvät nihonbuyōssa.

Ensiksi, eleet voidaan jaotella niiden kieliopillisen tehtävän mukaan kahteen luokkaan: puhetta täydentävät eleet ja kielen korvaavat eleet. Ensimmäiset selventävät siis kommunikaatitilanteissa käytettyä verbaalista kieltä, ja jälkimmäiset luovat merkityksiä riippumatta verbaalisesta ilmaisusta.¹²⁵ Nihonbuyōn eleet ovat sikäli mielenkiintoisia, että tanssin toimiessa pääasiallisena ilmaisuvälineenä niiden voitaisiin ajatella korvaavan puhutun kielen, mutta toisaalta taas laulun sanoitukseen yhdistettynä ne myös selventävät puhetta. Vaikka aiemmin tässä tutkielmassa onkin jo käsitelty hieman sanoituksen ja eleiden suhdetta, tässä yhteydessä siihen on vielä palattava hetkeksi. Pronkon mukaan nihonbuyōn eleet voidaan jakaa kolmeen ryhmään sen mukaan, kuinka ne liittyvät laulun sanoitukseen: kiinteästi, osittain tai ei ollenkaan.¹²⁶ Ernstin näkemys on samankaltainen, tosin hän määrittelee viimeisen pienellä vivahde-erolla: sanoille täysin vastakkainen merkitys.¹²⁷ Tämä sanoihin liittymättömyys kuitenkin vaikuttaa hieman kahtiajakoiselta Pronkon toteamukseen nähden, että sanoituksen avulla abstraktilta vaikuttavat eleet saattavatkin saada konkreettisempia merkityksiä.¹²⁸ Ajatus on hankala: eleet eivät liity sanoitukseen mitenkään, mutta silti juuri sanoituksen avulla eleiden merkitys selviää. Ernst kuitenkin analysoi sanoitukseen liittymättömiä eleitä vielä hieman syvällisemmin: ”sanat, eleet ja asenne säilyvät silti aina tarkkoina”¹²⁹. Voitaisiin siis sanoa, että näiden sanoille vastakkaisten eleiden tapauksessa itse eleet sekä sanat ja asenne ovat *omina lajikkeinaan* niin tarkkoja, että merkitys selviää kokonaisesta kontekstista eikä tulkinnanvaraa pääse syntymään. Vapaammin pääteltynä sanoitukselle vastakkaisen eleen voitaisiin ajatella toimivan eräänlaisena taiteellisena tehokeinona sen sijaan, että se ”vain” kuvailisi laulun sanoja. Ja juuri eleiden ja kontekstin tarkkuuden avulla

¹²³ Pronko 1982, 43.

¹²⁴ Pronko 1982, 51–52; Ernst 1974, 86.

¹²⁵ Fischer-Lichte 1992, 43–45.

¹²⁶ Pronko 1982, 51. Ks. myös Ernst 1974, 171.

¹²⁷ Ernst 1974, 172.

¹²⁸ Pronko 1982, 52.

¹²⁹ Ernst 1974, 172.

tehokeinomaisuuskin selviää.

Toiseksi, eleiden tehtävä teatterissa on kertoa roolihahmon luonteesta ja muista ominaisuuksista.¹³⁰ Tämä liittyy toisaalta myös edellä mainittuihin kielen korvaaviin eleisiin, mutta erityisesti teatterin kontekstissa nonverbaalisilla eleillä on tärkeä informaatioarvo: ne tarjoavat tietoa esityksen narratiivista. Vaikka nihonbuyō onkin tanssia, siinäkin elehtimis- ja liikkumistavasta voidaan päätellä roolihahmon olemukseen ja narratiiviin liittyviä asioita aina sukupuolesta yhteiskuntaluokkaan. Kuten luvussa kolme käsiteltiin, dōguilla on materiaalistien ominaisuuksiensa (tyyppi, ulkonäkö, laatu yms.) kautta informaatioarvonsa esineenä, mutta lisäksi dōguihin yhdistyneet eleet ovat tärkeitä. Esimerkiksi *kiseru*-piipun pitelytapa välittää tietoa roolihahmon yhteiskuntaluokasta.¹³¹ Ele ja dōgu eivät tietenkään ole ainoa keino identifioida hahmo, vaan osuutensa asiaan on niin vaatteilla, meikillä, laulun sanoituksella kuin muullakin esityksen kontekstilla. Ehkäpä selkeimpänä esimerkkinä eleen ja dōgun yhdistelmän tärkeydestä merkityksen luomisessa voisi toimia *Miyakodori*. Tanssissa on kohta, jossa tanssija ensin naisen roolissa elehtii sytyttävänsä *kiserun*, ojentavansa sen vierelleen ”miehelle”, pyörähtää ympäri muuttaen roolihahmonsa mieheksi, joka ”naisen” paikalta viereltään ottaa *kiserun* poltellakseen sitä. *Kiseruna* toimii suljettu viuhka, jota nainen pitelee otteella kämmen alaspäin ja mies vastaavasti kämmen ylöspäin. Piipun polttoa ei mainita sanoituksessa, ja kyseessä on sama tanssija samassa kampauksessa ja kimonossa, joten roolihahmojen sukupuolen päättelemine ei tanssin muusta kontekstista onnistu.¹³² Toisaalta nais- ja miesroolien ero voitaisiin päätellä suuremmasta kontekstista, jos tietää, että kabukissa yleensä nainen sytyttää *kiserun* ja mies polttelee sitä valmiiksi sytytettyinä. On kuitenkin selvää, että tässä *Miyakodorin* kohdassa tanssija esittää joka tapauksessa kahta erillistä roolihahmoa, ja se käy ilmi konkreettisimmin juuri *kiserun* pitelytavasta. Tanssija pystyy vaihtamaan yhdestä roolist toiseen ainoastaan elehtimistavan muutoksella, ja eleellinen informaatioarvo huomattava.

Näiden kahden – kieliopillisen ja informatiivisen – eleiden tehtävätyypin rinnalle haluaisin nostaa vielä kolmannen tehtävän: tunteiden ilmaisemisen. Tavallaan tunteisiin liittyvät eleet yhdistävät molemmat edelliset tehtävät, sillä ne täydentävät verbaalista ilmaisua kuvaamalla abstraktimpiakin tuntemuksia ja toisaalta ne kuvailevat roolihahmon luonnetta ja toiminnallisia motiiveita kertomalla esimerkiksi rakkaudesta tiettyyn henkilöön. Tunteita kuvailevia eleitä ei voida siksi sijoittaa ainoastaan kieliopilliseen tai informatiiviseen tehtävään. Nämä eleet ovat lisäksi hyvin tärkeitä nihonbuyōssa, sillä inhimillisten tunteiden kirjon kuvaus on hyvin tyyppillistä tanssien

¹³⁰ Fischer-Lichte 1992, 47–48 ja 57.

¹³¹ Ernst 1974, 18.

¹³² Nihonbuyōssa nais- ja miesroolit voidaan yleensä erottaa toisistaan istuma- ja seisomatyylistä, mutta harjoitellessani *Miyakodoria* puoli-istuva kyykkyasento oli sama sekä miehen että naisen osassa.

tematiikassa. Näistä syistä tunteita kuvailevat eleet ansaitsevat oman tehtävätyyppinsä.

Kuinka tunteita kuvataan nihonbuyōssa ja miten dōgut liittyvät niihin? Itkemistä kuvataan useimmiten viemällä käsi silmien eteen. Käsi voi olla tyhjä (*Shiokumi*), tanssija voi pidellä hihaa (*Shiki no hana*), tai kyyneliä voidaan kuivata *tenugui*-liinalla (*Shiokumi*). Riemastumista osoitetaan yleensä taputtamalla käsiä yhteen (*Shiki no hana*), mutta myös hihat (*Fuji musume*) tai esimerkiksi *uchiwa*-viuhka (*Shiki no hana*) voi olla kädessä taputettaessa. Varsinaisesti nauramisen kuvaamiseen käden vieminen suun eteen on yleisin tapa (mm. *Ōmi no Okane* ja *Fuji musume*),¹³³ mutta hihan tai viuhkan taakse voi myös piilottaa naurun – tällöin ele voi tosin viitata noloistumiseenkin. Olipa kyseessä sitten pelkät kädet, hiha tai dōgu, ne viedään peittämään nauru tai itku tai kuivaamaan murheellisia kyyneliä. Dōgu ei sellaisenaan siis kuvaa tunteellisia eleitä, vaan ratkaisevampaa on miimisiä merkityksiä luova kasvojen alue (ja ilmeet) sekä tätä aluetta *kohti* osoittavat eleet. Erikoisluonteisempia esimerkkejä dōgun ja eleiden yhteydestä tunteisiin löytyy *Shiokumista*. *Tenugui*-liinan pitäminen hampaiden välissä tulkitaan yleensä naiselliseksi tavaksi kuvata itkun pidättelemistä,¹³⁴ mutta *Shiokumissa tenuguita* pidetään kiinni hampaiden välissä keskeltä, jotta sitä voidaan liikuttaa sormilla reunoilta kankaan painumatta kasaan. Dōgu on kyllä oleellinen eleen kannalta, mutta tunteiden symboliikka liittyisi tässä tapauksessa ennemminkin *tenugin* sijaintiin hampaiden välissä eikä itse eleeseen tai dōguun. Toisessa erikoisesimerkissä Matsukaze muistelee rakastettuaan ja häntä alkaa itkettää niin paljon, että käy hakemassa sateenvarjon suojaamaan kyyneliltä. Varjo ei kuitenkaan ole edes tavallinen varjo, vaan kabukimaisen liioiteltuun tapaan kolmikerroksinen *sankaigasa*-varjo. Dōgun voitaisiin sellaisenaan ajatella merkitsevän surullisuutta, mutta se pitäisi tulkita edellisestä tanssiosioista, eikä varjo muutenkaan toimi murheen symbolina koko osion ajan. Dōgulla tehtävät eleet eivät varsinaisesti myöskään liity itkemiseen – osittain siksi, että varjon noin kaksimetrinen pituus rajoittaa sen käsittelyä, eikä tanssija voi esimerkiksi osoittaa omia silmiään sillä. *Sankaigasa*-osiossa ei myöskään ole itkemisen kaltaisia selviä surullisuuteen liittyviä eleitä, vaikka tunnelmaan viitataan, kun tanssija esimerkiksi kävelee kantaen varjoa olallaan laskien toisen käden sormilla ”viime tapaamisesta kuluneita kuukausia”. Itse ajatus surullisuudesta tulee välillisesti ilmi ajankulun muistelun kautta, mutta dōgu ei oikeastaan liity laskemiseleeseen mitenkään, se ”sattuu olemaan” sillä hetkellä kannettavana. Tunteisiin liittyvä merkitys ei tapahdu eleen tasolla. Kummankin dōgun esimerkistä voidaan havaita, että dōguihin voidaan yhdistää tunteita ilmentävää symboliikkaa, mutta se ei välttämättä tule selkeästi ilmi itse dōgusta tai dōgulla tehdystä eleestäkään, vaan ennemminkin kontekstista.

¹³³ Japanissa on tyypillistä peittää suu nauraessa.

¹³⁴ Ks. esim. Ernst 1974, 161–162.

Sanasto nihonbuyōn eleistä

Siirrytään eleiden tehtävistä vielä asteen verran syvemmälle pienempiin yksiköihin ja aletaan hahmotella tanssianalyysiä varten sanastoa nihonbuyōn eleistä. Selvitetään aluksi kuitenkin eleiden ilmenemistä nihonbuyōssa.

Kuten edelläkin jo hieman sivuttiin, nihonbuyōssa erilaisia eleitä tehdään sekä paljain käsin, hihojen avulla että dōguilla. Paljain käsin esimerkiksi osoitetaan asioita (mm. *Miyakodori*), avataan ikkunoita (*Miyakodori*), lasketaan kuluneita kuukausia viime tapaamisesta rakkaan kanssa (*Shiokumi*) tai kutsutaan jotakuta tulemaan lähelle (*Shiki no hana*). Kutsumisele voidaan tosin tehdä myös *uchiwa*-viuhka kädessä (*Shiki no hana*). Hiha taas voi toimia paperina kirjettä kirjoittaessa (*Kamuro*) tai tanssija voi esittää olevansa perhonen levittämällä hihat ja heiluttamalla niitä (*Yashiki musume*). Hihan tilalla kirjettä voi esittää myös vaikkapa *tenugui* (*Ōmi no Okane*) tai perhosta viuhka (*Yashiki musume*). Jotakin tiettyä dōgua voi kuvata myös toinen dōgu. Esimerkiksi veden keräämiseen tarkoitettua sankoa voidaan ilmaista joko itse kyseisellä sanko-dōgulla (*Shiokumi*) tai viuhkalla¹³⁵ (*Shima no Senzai*), ja miekkana puolestaan voidaan käyttää oikeaa miekkaa (*Ame no Gorō* ”Gorō sateella”) tai suljettua viuhkaa (*Tanuki Yashima*). Teknisesti ottaen pelkillä käsilläkin voitaisiin täysin ymmärrettävästi ”elehtiä” miekan vetäminen huotrasta. Toisaalta voidaan miettiä, olisiko se välttämättä edes tarpeellista, jos viuhka kuitenkin joka tapauksessa kuuluu tanssijan perusvarustukseen, lisää huomattavasti liikkeen ymmärrettävyyttä sekä kuvaa *mitatella* ovelammin miekkaa ”yllättävällä” kyvyllään viitata siihen. On huomattava myös, että nihonbuyōn sovittujen käytäntöjen mukaan tietyillä dōguilla on vakiintuneita eletyyppejä erilaisine variaatioineen.¹³⁶ Nihonbuyōn kontekstissa on siis tavallaan ”itsestään selvää”, että viuhka ajoittain tuuraa sakepulloa. Dōguihin liittyvät vakiintuneet eletyypit, kuten viuhkan erilaiset pyörittelytavat, eivät kuitenkaan aina ole välttämättä narratiivillisia.

Kuten yltä on käynyt ilmi, osa eleistä voidaan siis toteuttaa useammalla tavalla, mutta tämän tutkielman kannalta oleellisin tapa on dōgu, ja luonnollisesti siksi sanasto pyritään muodostamaan dōgullisten eleiden kautta.

Kabukintutkijoista yksityiskohtaisimmin dōguja lienee tarkastellut Ernst (1974) esitellessään niitä näyttämön elementtien yhteydessä. Hän on jaotellut merkityksiä viuhkalle, jota hänen mukaansa käytetään kahdentyypisesti: kuvaamaan abstrakteja asioita ja konkreettisia esineitä. Abstrakteihin asioihin kuuluvat esimerkiksi tuuli tai lumisade. Konkreettisista esineistä puolestaan

¹³⁵ Huom. nyt kyseessä ei ole harjoitusdōgu, vaan viuhkaa kannetaan esityksessäkin kädessä. Ks. tapaustutkimus luvussa 5.

¹³⁶ Ks. esim. Brandon 1979, 78.

viuhka kuvaa suljettuna mitä tahansa pitkää esinettä (esim. miekka) ja kokonaan avattuna litteää esinettä (esim. kirjepaperi). Muototyyppiä tarkemmin nimeämättä Ernst erottelee vielä osittain avatulla viuhkalla kuvatut esineet (esim. lyhty tai pullo),¹³⁷ mutta osittain avatun viuhkan voitaisiin mielestäni sanoa kuvaavan mitä tahansa suunnilleen viuhkan kokoista kartiomaista tai sylinterimäistä esinettä. Ernst täsmentää, että viuhkalla kuvatun asian tai esineen merkitys selviää aina kuitenkin lopulta liikkeestä ja musiikista.¹³⁸ Vaikka Ernst näyttääkin tarkoittavan dōgun ulkopuolista kontekstia yleensä, tämän tutkielman kannalta erityisen kiinnostava on havainto, että viuhkalla kuvatun asian ymmärtäminen perustuu dōguun yhdistyvään *liikkeeseen* eli *eleeseen*. Eleen merkitys näyttäisi tärkeältä etenkin abstraktien asioiden kohdalla, sillä esimerkiksi lumisadetta kuvaa viuhkan pieni heilutus tai ”vähättäminen” noin pään korkeudella. Abstraktin asian kuvaaminen perustuu siis lumisateen pienenpieneen heiluvaan liikkeeseen eli kuvattavan asian valittuun ominaispiirteeseen¹³⁹ – ei siis dōgun *itsensä* ulkonäköön sen eri avonaisuuden asteissa, kuten konkreettisesti esineessä. Tanssijan ele vaikuttaa kuitenkin myös konkreettisten asioiden merkitykseen: koska osittain avonainen viuhka voi olla mikä tahansa kartiomainen esine, mistä tietää, että se on juuri sakepullo, ellei sitä nosta kuin sakepulloa ja kaada siitä sakea kulhoon? Tässä mielessä tulkittuna Ernstin selostuksen taustalla näyttäisi olevan oikeastaan ajatus vain *liikkeen* vaikutuksesta eleeseen, ja jos dōgulla on siinä jotakin merkitystä, se tapahtuu lähinnä ulkomuodollisten ominaisuuksien kautta. Asetelmaa *dōgun* merkityksestä eleessä selvitetään käytännön tasolla vielä tarkemmin seuraavan luvun tapaustutkimuksessa.

Dōgujen sijaan nihonbuyōn eleitä on määritellyt tarkemmin Pronko, jonka jäsentämistapa perustuu tuotettuihin merkityksiin.¹⁴⁰ Vaikka kategoriat eivät Pronkon mukaan suljekaane toisiaan täysin pois, esittelen niiden idean tiivistettynä seuraavalla sivulla olevaan taulukkoon. Eri kategoriat kuvauksineen ja mahdollisine alaluokkineen (vain Ia-c) kulkevat vaakasuorassa, ja niiden täsmennökset ja esimerkit pystysuorassa.

¹³⁷ Ernst 1974, 161.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Vrt. simulakrumi luvussa 3.

¹⁴⁰ Pronko 1982, 52.

Luokan nimi	Kuvaus	Alaluokat tai muut lisätiedot		
I. KONKREETTINEN	Sisältää tarkan merkityksen	Ia) jäljittelevä	Ib) assosiatiivinen	Ic) kieliopillinen
(tarkennus)		Tyylitelty todellisista eleistä	Ei suora imitaatio	Luonnolliset eleet [kieliopilliset käsitteet]
(esimerkit)		*itku *nauru *katsominen *juominen	*esineet (miekat, piiput) * luonnonilmiöt (sade, lumi, aallot)	*”minä” *”joskus”
II. ABSTRAKTI	Koristeellinen/ Korostus/ ”Puhdas tanssi”	Ei-mimeettinen	Ei-mimeettinen	Ei-mimeettinen
(tarkennus)		Luo tunnelmaa/ vihjaa tunteeseen	Rytmitet	Katseen korostus
(esimerkit)		*vyön sitominen (tekee lähtöä)	*tömistys	*mie/ mittsuburi
III. VIHJAILEVA	Asennot	[Assosiaatio ulkopuolelle]	[Assosiaatio ulkopuolelle]	
		Viittaus muihin samankaltaisiin teoksiin	Viittaus vuodenaikaan/ tilaisuuteen	

Taulukko 1. Nihonbuyōn eletyypit (Pronko).

Kiteytettynä taulukon ensimmäinen ryhmä keskittyy juonellisia merkityksiä luoviin eleisiin, kun taas toinen ryhmä liittyy ennemminkin tanssillisiin ja rytmillisiin ominaisuuksiin. Ensimmäinen ryhmä pitää sisällään myös esineet ja luonnonilmiöt (eli ainakin jollakin asteella havaittavat asiat), kun taas toisessa ryhmässä käsitellään puolestaan laajempia asioita. Huomattavaa on, että tunnelman luominen liittyy juuri tanssillisempiin eleisiin, ja kabuki-näytelmissä käytetäänkin tanssia usein tunnepitoisissa kohtauksissa.¹⁴¹ Pronko ei itse jaa toisen luokan eri eletyyppejä – tunnelmaa luovat, rytmitet ja katseen korostus – erillisiksi alaluokiksi. Se johtunee siitä, että kaikkia niitä voitaisiin ajatella olevan kaikissa abstraktimmissa tanssieleissäkin (koristeellinen, korostus ja ”puhdas tanssi”), mistä syystä tässä tutkielmassakaan niitä ei lähdetä luokittelemaan alayksiköihin. Kolmas ryhmä eli vihjailevat eleet saattaa ensivaikutelmaltaan olla hieman hämäävä, sillä nihonbuyōssa on tiettyjä liikkeitä ja liikesarjoja, joita käytetään toistuvasti useissa eri tansseissa (aivan kuten klassisessa baletissäkin) ja joskus toistuvina teemoina samankin tanssin sisällä (esim. rytmillisten eleiden toistoja mm. tansseissa *Shima no Senzai*, *Ōmi no Okane*, *Fuji musume*). Tulkitsisin tämän vihjailevan luokan (III) kuitenkin suurempana näytelmien ja tanssien

¹⁴¹ Pronko 1982, 51.

intertekstuaalisuutena. Pronkon oma esimerkki on *mie*-asento¹⁴², joka yhdessä teoksessa käytettynä viittaa toisen teoksen tilanteeseen ja tunnelmaan.¹⁴³ Kyseessä olisi silloin siis viittaaminen toistuvaan narratiiviin eli laajempaan näytelmien ja tanssien kontekstiin toistensa välillä.

Pronkon eletyypit ovat hieman erilaisia verrattuna edellä esiteltyyn Ernstin konkreettinen-abstrakti-ajatteluun dōguissa. Ensinnäkin Pronkolla on luokkia huomattavasti enemmän. Toisena ja ehkä vielä tärkeämpänä erona on abstraktien eleiden sijoittuminen. Ernst luokittelee konkreettisiksi esineet ja abstraktiksi luonnonilmiöt. Pronkolla puolestaan konkreettiseen luokkaan (I) kuuluvat sekä esineet että luonnonilmiöt, ja abstraktit eleet muodostavat kokonaan oman luokkansa (II). Ero johtunee siitä, että Ernst tarkastelee pelkästään viuhkalla luotuja merkityksiä, kun taas Pronko luokittelee tyypeihinsä kaikki eleet. Ernstin selostuksesta tehtyä johtopäätöstä ”ominaisuuksista” voidaan kuitenkin käyttää selventämään Pronkon ensimmäistä eletyyppien luokkaa. Jäljittelevät (Ia) ja kielipilliset (Ic) eleet ovat tavallaan konkreettisia, sillä ne pohjautuvat todellisiin eleisiin. Assosiativiset eleet (Ib) ovat tavallaan niitä hieman ”abstraktimpia”, sillä niissä ei varsinaisesti kuvata esinettä tai luonnonilmiötä, vaan niiden jotain tiettyä *ominaispiirrettä*, joka tehdään eleellä. Tietyn ominaispiirteen kuvaamisen vuoksi lisäksi tosin tähän kategoriaan vielä eläimiin liittyvät eleet. Kuten luonnonilmiöistäkin, eläimistäkin on poimittu jokin edustavaksi katsottu piirre (esim. perhosen siivet; *Yashiki musume*), ja ne ovat helpommin ymmärrettäviä kuin tanssissa koristeenomaisesti käytetyt eleet, jotka taas muodostavat oman luokkansa (II).¹⁴⁴

Näin ollaan muodostettu nihonbuyōn eletyypeistä sanasto tanssianalyysiä varten. Tämän tutkielman kannalta tärkein kysymys on, miten dōgut suhtautuvat sanastoon. Pronko itse kertoo vain, että konkreettisen luokan assosiativisissa (Ib) eleissä käytetään usein dōgua.¹⁴⁵ Vaikka hän ei tarkemmin luokittelussaan määrittelekään dōgujen suhdetta eleisiin, näkisin, että missä tahansa niistä eleitä voidaan tehdä dōguilla tai ilman – tässä tutkielmassa jo aiemmin selvitetyillä tavoillahan sekä esineet että eleet osallistuvat merkitysten luomiseen. Esimerkiksi vihjailevan luokan (III) eleet perustuvat intertekstuaalisuuteen. Sen ymmärtämiseen vaikuttaa tietenkin asentojen ulkonäön samankaltaisuus: miten jonkin voisi tunnistaa toiseksi, elleivät nämä asiat muistuttaisi mitenkään toisiaan? Luonnollisesti siinä käytetyissä eleissä ja dōguissakin täytyy olla jotakin samankaltaista kahden teoksen välillä. Dōgu ja ele siis ovat tärkeässä asemassa toisiinsa nähden tällaisessa eletyyppissä, mutta itse dōgun vaikutus eleen luomiseen liittyy intertekstuaalisuuteen. Tämän

¹⁴² *Mie*: aiemmin tässä tutkielmassa mainitun *mittsuburin* miesroolin vastine, jolla korostetaan katseen suuntaa.

¹⁴³ Pronko 1982, 53–54.

¹⁴⁴ Eläimiä kuvaaviin eleisiin palataan tarkemmin tapaustutkimuksessa, ks. luku 5.

¹⁴⁵ Pronko 1982, 52.

tutkielman kannalta kiinnostavampaa on kuitenkin dōgun ja eleen suhde sellaisenaan, ja niiden yhteyttä tarkastellaan seuraavan luvun tapaustutkimuksessa nihonbuyōn sanaston avulla.

Materiaalisuus – briljeeraus ja virtuositeetti nihonbuyōn sanastossa

Nihonbuyōn sanastosta ei kuitenkaan vielä tähän mennessä ole käynyt ilmi materiaalisuus. Kuten luvussa kolme selvitettiin, esineiden konkreettisuus vaikuttaa eleisiin. Samalla tavoin myös tanssijan kehon materiaalisuus vaikuttaa eleisiin, ja haluaisinkin vielä tässä yhteydessä pohtia sitä tarkemmin – jälleen kuitenkin dōgujen näkökulmasta. Konkreettiset ominaisuudet liittyvät dōgujen kohdalla erityisesti eleelliseen ilmiöön, jota kutsun briljeeraukseksi. Tarkoitan termillä erityisen näyttäviä eleitä, kuten vaikkapa viuhkan pyörittämisä ja heittoja.¹⁴⁶ Vanha baletinopettajani käytti briljeeraus-termiä soolovariaatioista, joissa tanssija pystyy esittelemään sellaisia ominaisuuksiaan, joissa on erityisen hyvä. Juuri ”*esitellä sellaisia ominaisuuksia, joissa on erityisen hyvä*” lienee paras ohjaava ajatus termin tulkinnalle, sillä briljeeraus on yksi keino esitellä sitä kovaakin työtä, mitä tanssija on tehnyt pystyäkseen tanssimaan ja käsittelemään dōguaan.

Pronko ei tarkemmin erittele eleiden kategorioissaan briljeeraamista, ja se vaikuttaisikin sisältyvän abstraktin luokan (II) koristeelliseksi eleeksi tai ”puhtaaksi tanssiksi”. Tämä johtunee siitä, että vaikka briljeeraavat eleet olisivatkin *osa* jotakin mielikuvituksellista merkitystä tuottavaa *liikesarjaa*, ei tällaisella eleellä itsenäisenä liikkeenä välttämättä ole sen suurempaa narratiivia, vaan merkitys on abstrakti. Haluaisin kuitenkin nostaa briljeeraavat eleet Pronkon luokittelusta esille omana tyyppinä sanastossa, sillä ne ovat luonteeltaan hieman erilaisia kuin koristeellinen liike tai ”puhdas tanssi”.

Briljeerauksesta ei ole varsinaisesti tehty akateemista tutkimusta, mutta samanlaisen ajatuksen sisältää virtuositeetti: ”[Y]leisessä merkityksessään virtuositeetti esittelee taitoa, joka voidaan määritellä tietoutena [lajin] käytännöstä (tai taidosta) yhdistettynä itseilmaisun kykyyn sen [lajin] teknisten ominaisuuksien avulla.”¹⁴⁷ Länsimaisten tanssien virtuositeetin teoreettinen painopiste näyttäisi keskittyvän lähinnä tanssijan kehon virtuoottisuuteen, mihin luonnollisesti liittyy tanssin esineiden vähäisyys (ks. johdanto ja luku 2). Briljeerauksen periaatteet eivät kuitenkaan ole sidottuja pelkästään kinesteettiseen ilmaisuun, sillä ”tietous lajin käytännöstä ja taidosta” tarkoittaa nihonbuyōn kohdalla luonnollisesti myös dōguja ja niiden teknistä käsittelyä.

Briljeeraamista voitaisiin kuvaavasti nimittää ”kikkailemiseksi”, mutta se saattaa sisältää hieman halveksivan sävyn ”yleisön kalastelemiseksi tehdystä halvasta tempusta”. Selma Jeanne

¹⁴⁶ Muutkin dōgut soveltuvat briljeeraamiseen, esimerkiksi tanssin *Shiki no hana* päivänvarjo.

¹⁴⁷ Palmer 1998, 344.

Cohen käsittelee aihetta klassisen baletin näkökulmasta teoksessaan *Next week, Swan Lake: Reflections on dance and dances*, jossa esitetään jopa kysymys virtuositeetin tarpeellisuudesta. Cohen pohtii virtuositeetin ja tanssijan taidon ilmaisemisen suhdetta ja tulee lopputulokseen, että virtuositeetti on baletin peruspilareita, kunhan se itsessään ei ole tanssin päämäärä.¹⁴⁸ Nihonbuyōssakaan kyse ei ole ”kikkailemisesta”, sillä nihonbuyōhon *kuuluu* tietty näyttävyyys sekä yllättävien elementtien tarjoaminen yleisölle – ”tanssi kiertyy loistavien peräjälkeisten asentojen muodostamien visuaalisten tehosteiden ympärille”¹⁴⁹. Briljeeraaminen on vakiintunut osaksi sekä koko taidemuotoa että tiettyjen dōgujen liikemateriaalia. Tosiasiassa teokset eivät myöskään ole täynnä ”temppeja”. Ne tuovat tanssiteoksiin kiinnostavuutta, mutta eivät kyllästymiseen asti tehtyinä toistoina, vaan ripoteltuina sinne tänne. Nihonbuyōn tanssikappaleet eivät ole täynnä briljeeraamista yksinkertaisesti siitäkään syystä, että tanssien rakenteeseen kuuluu useammanlaisia osioita (ks. luku 2). Tanssijan ei ole tarkoitus esitellä ainoastaan materiaalistien esineiden käsittelytaitoaan, vaan ilmentää myös erilaisia tunnetiloja, rytmiä ja liikettä sekä käyttää muunkinlaisia vartalollisia ilmaisukeinoja.

Daniel Nagrin tarkastelee virtuositeettia jännittävyyden kannalta: ”[K]ieltämättä – riippumatta siitä, onko se [teokselle] oleellista vai ei, hyvän maun mukaista vai todella vulgaaria, virtuositeetti on puhtaasti jännittävää.”¹⁵⁰ Virtuositeettiin liittyy Nagrinin mukaan myös riskinotto, sillä esiintyjän tulee ottaa riskejä lavalla näyttääkseen rohkeutensa yleisölle, joka puolestaan saa rohkeutta näkemästään.¹⁵¹ Gabriele Brandstetterin ajatus virtuositeetista on samankaltainen, mutta rohkeuden sijaan virtuoosin ominaisuudet liittyvät ennemminkin ”ihmis-koneeseen”¹⁵², joka kykenee suorittamaan mahdottomiakin asioita.¹⁵³ Hänen mukaansa virtuositeettiin kuuluu oleellisesti myös esiintyjän karisma, sillä esiintyjä ei ole virtuoottisen suorituksen aikana roolissa, vaan esillä itsenään ihmisenä.¹⁵⁴ Nagrinin ja Brandstetterin ajatuksista käy ilmi, että ihminen on ”väline”, jolla (oman tai jonkun muun) tekijän ja teoksen briljeeraavat ominaisuudet tuodaan esille. Tältä pohjalta voidaan myös tiivistää, että virtuoottisuuden viehätys liittyy juuri riskinottoon ja jännitykseen, ja ihmisen rooli on niiden välittämisessä. Tärkeintä on siis ihmisen kehon materiaalisuus ja sen ”voittaminen”.

Jos ihminen on väline, kuinka dōgut käytännössä liittyvät ihmisen virtuoottisuuteen? Ernstin

¹⁴⁸ Cohen 1982, 96 ja 90.

¹⁴⁹ Ernst 1974, 173.

¹⁵⁰ Nagrin 2001, 119.

¹⁵¹ Nagrin 2001, 119–120.

¹⁵² Brandstetter 2007, 189.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Brandstetter 2007, 178 ja 181.

mukaan dōgujen ”vaivaton ja tyylikäs käsittely on ratkaiseva koe näyttelijän taidoille”¹⁵⁵, mikä tietenkin pätee myös nihonbuyōn tanssijoihinkin. Dōgu voitaisiin ajatella ”välineeksi”, jolla tuodaan esille ihmisen kyky ja taito, ja sitä kautta se briljeeraa myös tekijän tai teoksen.

Itse esineiden virtuoottisuuteen liittyviä tutkielmia on vähän, mutta Aoife Monksin artikkelissa *Acting, objects, and belief in performance* sivutaan virtuositeettia ja esineitä stanislavskilaisen näyttelijäntyyön näkökulmasta. Konstantin Stanislavski (1863-1938) oli kyllästynyt aikansa teatterikonventioihin ja näyttelijöiden tunteita ylitseampuvasti korostavaan esittämistyyliin ja pyrki naturalistisempaan tulkintatapaan. Stanislavski halusi poistaa ylikorostamisen ja ilmaisun piti sen sijaan kummuta aidoista tunteista.¹⁵⁶ Teatterin illuusioon pyrittiin siis uskottavammin ja realistisemmin keinoin. Kuten ylläolevasta Brandstetterinkin ajatuksesta huomattiin, virtuositeetti tuo näyttelijän itsensä esille roolin takaa. Näyttelijä-minän näkyminen aiheuttaa Monksin mukaan kuitenkin ristiriidan, sillä stanislavskilaisen näyttelijän tavoitteena oli häivyttää oma itsensä näyttämöltä.¹⁵⁷ Monks ehdottaa ratkaisua dilemmaan: ”virtuoottisuus ei katoa tässä [stanislavskilaisessa] järjestelmässä, vaan siirtyy ennemminkin esineeseen”¹⁵⁸ ja tästä johtuen ”esine ottaa vallan, ja luo näyttelijää voimakkaamman persoonan lavalla”¹⁵⁹. Näin tulkittuna juuri esine onkin virtuoottinen ihmisen sijaan.

Vaikka stanislavskilainen näyttelijäntyyö ja illuusioiden luominen eroavatkin hieman nihonbuyōn realismista (ks. luku 2), kysymys tanssija-minän, roolihahmon ja dōgujen suhteesta on kiinnostava. Monksin ajatuksen mukaisesta ”virtuoottisesta dōgusta” konkreettisimpana esimerkkinä nihonbuyōssa voisi toimia *Kagamijishi* (”Peilileijona”). Siinä nuori neito, Yayoi, tanssii linnassa uudenvuoden juhlallisuuksissa ja eräässä osiossa päätyy ottamaan alttaripöydältä puisen, käsinukkemaisen leijonanpään¹⁶⁰. Pää on tavallinen käsinukke siihen asti, että se herää henkiin ja lopulta johdattaa tytön pois lavalta. Tässä esimerkissä esine kirjaimellisesti ottaa vallan tanssijasta. Possessio tapahtuu kuitenkin tarinan tasolla: leijonanpää on kiinni Yayoin kädessä, ja jo käsinukkemaisuudenkin takia on selvää, että tanssijan käsi manipuloi pään liikkeitä. Tanssija-minä ei siis häviä silloin dōgun taakse. Tanssija-minän näkyvyyteen toisaalta vaikuttanee sekin, että kabukissa ei perinteisesti ole ylipäättään tapana häivyttää näyttelijän/tanssijan minää roolin taustalta: ”[K]abukin yleisö on koko ajan täysin tietoinen, että se on teatterissa katsomassa näytelmää”¹⁶¹.

¹⁵⁵ Ernst 1974, 177.

¹⁵⁶ Innes 2002, 8 ja 54–57.

¹⁵⁷ Monks 2012, 364.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Monks 2012, 366.

¹⁶⁰ *Shishi*: jalopeura tai leijona on tarujen eläin, joka juontaa juurensa Kiinan mytologiaan. *Shishi*t vartioivat korkeilla vuorilla kulkureittejä, joita viisautta, valaistusta yms. tavoittelevat matkalaiset kulkivat. Leijonat hallitsivat alueitaan sata vuotta (sanoituksissa viitataan useasti leijoniin termillä ”satavuotinen kuningas”), minkä päätyttyä heidän tuli osoittaa hallitsijuutensa uudelleen.

¹⁶¹ Ernst 1974, 80.

Samanlainen periaate pätee myös itse näyttelijään sekä tanssijaan. Tanssija-minä ja roolihahmo voivat hyvin olla olemassa näyttämöllä yhtäaikaan. Tanssija-minän läsnäolo on siis vahva, mutta se ei tarkoita, että dōgukaan häviäisi tanssijan taakse. Jos dōguilla ei sinällään luoda länsimaisen ajatusmallin mukaista illuusiota, niin ainakin mielikuvia vedestä, kirsikankukkien putoilevista terälehdistä, miekoista ja niin edelleen. Kokemus perustuu hyvin voimakkaasti nimenomaan dōguun ja sen avulla luotuihin ja *mitatella* rakennettuihin mielikuviin. Lisäksi dōgu toimii myös briljeerauksen kohteena heitoissa, pyöryksissä ja muussa käsittelyssä. Sellaisenaan dōguilla on siis oma rooli. Sellaisenaan dōgut esineinä ottavat vallan. Sellaisenaan ne voitaisiin myös lukea virtuoottisiksi. Dōgun virtuoottisuus perustuu kuitenkin toisaalta tanssijan tekemään eleeseen, mutta ele toisaalta kiinteästi kuuluu kyseiseen dōguun. Molemmat ovat riippuvaisia toisistaan ja sikäli siis yhtä vahvoja.

”Vaivaton ja tyylikäs käsittely”, ”riskit” ja ”jännittävyys” – nämä ajatukset ovat oleellisia briljeerauksessa, kuten aiemmin todettiin. Mutta mikä siitä oikeastaan tekee sitten niin jännittävää? On aika lailla ilmeistä, että virtuoottisuus seuraa vaikeassa (riskaaabelissa) asiassa onnistumisesta eli taidosta hallita jotakin. Vaikka se onkin itsestäänselvyys, edellä siteeratuissa teorioissa ei kuitenkaan mainita onnistumisen vastakohtaa: epäonnistumista. Vaikka tanssija kykeneekin osoittamaan etevyyttään tanssissa monin eri tavoin, juuri briljeeraavissa eleissä dōgun putoamisen tai epäonnistuneen käsittelytavan huomaa kokematonkin katsoja, ja syntyy vaikutelma ”taitamattomuudesta”. Erityisesti dōgun käsittelyssä epäonnistumisesta aiheutuva ”selkeän virheen mahdollisuus” on mielestäni se tekijä, joka luo briljeeraamiseen jännityksen. Tämä epäonnistumisen mahdollisuus vaikuttaa myös eleen ja dōgun suhteeseen.

Harjoittelun määrällä voidaan tietenkin vaikuttaa riskaaabeliuteen: suurempi harjoitusmäärä pienentää riskiä. Harjoittelullakaan ei kuitenkaan voida poistaa epäonnistumisen mahdollisuutta. Olipa tanssissa briljeerausta tai ei, aina voi tietenkin sattua ”jotakin”, jonka seurauksena dōgu esimerkiksi putoaa. Empiirisen kokemuksen perusteella väittäisin kuitenkin, että suhtautumistapa dōgun käsittelyyn on erilainen briljeeraavissa eleissä kuin sen ”tavallisessa käytössä”. Viuhkaa heitettäessä sen täytyy olla kokonaan auki¹⁶², koska avonaisuus vaikuttaa painopisteeseen. Jos viuhka sulkeutuu osittaisesti vahingossa vaikkapa *Shima no Senzain* kurkieleessä (ks. luku 5, ruutu 1a), eleen merkitys kärsii, mutta niin tanssijalle kuin yleisöllekään ei tule samanlaista (myötätuntoisen) pettymyksen tunnetta kuin esimerkiksi viuhkan pudotessa heitosta. Heitoissa on oikeastaan vain kaksi lopputulemaa: heitto joko onnistuu tai ei – kahden ääripään välillä ei ole

¹⁶² Varsinkin paljon käytetyt viuhkat löpsähtävät helposti kiinni ainakin osittaisesti.

mitään.¹⁶³ Psykologiselta kannalta ajateltuna heiton on siis pakko onnistua. Heiton onnistuessa kaikki näyttää hienolta ja suorituksesta saattaa seurata jopa väliaplotit. Jos taas tanssija ”tumpeloi” heiton, ”virhe” paljastuu auttamattomasti eikä tanssija näytä hallitsevan dōguaan. Selkeyteen ja riskialttiuteen vaikuttanee osittain myös se, että heiton aikana viuhka ei ole täydellisesti tanssijan kontrollissa, vaan hetken aikaa itsekseen ilmassa. Esimerkiksi *Shima no Senzain* kohdalla riski epäonnistua on pienempi, sillä sydämentykytystä aiheuttavia briljeeraavia eleitäkään ei ole. Ote viuhkasta on briljeeraavia eleitä tukevampi, jolloin sitä on myös helpompi kontrolloida. *Shima no Senzain* eleet ovat viuhkan ”tavallista käyttöä” eli tavallaan peruseleitä, ja niissä onnistumisen ja epäonnistumisen väliin sijoittuu vaihtoehto ”jotain vähän sinne päin”. Se ei teknisesti ottaen ole paras mahdollinen lopputulos, mutta ei kuitenkaan täydellinen katastrofikaan. Se ei siis ole selkeää virhe. ”Tavallisessa käytössään” viuhkan käsittely eroaa siis briljeerauksesta,¹⁶⁴ ja voidaan sanoa, että dōgu vaikuttaa merkittävästi briljeeraaviin eleisiin.

Voisiko dōguilla briljeeraaminen olla ”helpoin” tapa ilmaista tanssijan taitavuutta ja tanssilajin hallintaa? Kysymykseen vastaaminen kuulune makuasioihin, mutta kuten yltäkin on käynyt ilmi, dōgut ja niihin vakiintuneet eleet ovat ainakin selkeä keino osoittaa tanssijan taitavuutta.¹⁶⁵ Dōguilla briljeeraukseen ja sen riskialttiuteen liittyy myös henkisiä ulottuvuuksia (paine, stressi), ja siksi psykologisten näkökulmien lisääminen toisi aiheen tarkasteluun kattavamman kuvan. Toisaalta aihe vaatisi lisäksi tarkempaa tutkimista kineettisistä briljeerauseleistä sekä kabukin sirkusmaisesta

¹⁶³ Viuhkan saa usein otettua kiinni ”huonostakin” heitosta korjaavalla kädenliikkeellä, mutta eleelle oleellinen dōgun käsittelytaidon ilmaiseminen saa korjausliikkeenkin vaikuttamaan ”taitamattomuudelta” ja lopputulos on käytännössä sama: epäonnistuminen.

¹⁶⁴ Suurimmalla osalla dōguista on sekä briljeeraava että ”tavallinen käyttö”. Esimerkiksi *sarashi* voisi olla briljeeraukseen ”erikoistunut” dōgu. Se on noin 4 m pitkä ja 20 cm leveä silkkikangas, joka on kiinnitetty puiseen, kädensijalliseen kehikkoon. *Sarashit* liittyvät kimonon valmistukseen ja pesuun, sillä kimonon muodostavat pitkät suorakaiteen muotoiset kangaskaistaleet pestiin perinteisesti hujuttelemalla niitä joen virtauksessa. Nihonbuyōn *sarashit* muistuttavat estetiikaltaan ja käytöltään vähän rytmisen kilpavoimistelun nauhaa, joskin ne ovat leveämpiä. Niitä käytetään esimerkiksi tanssissa *Ōmi no Okane*. Vaikka *sarasheihin* liittyykin useammanlaisia käyttötyylejä (*mitate* esim. veden liikkeessä, rytmin korostaminen sekä näyttävyyys), niiden luonteesta johtuen koko tanssiosio on pakko tanssia erityisellä huolella: jos dōgun käsittelyssä epäonnistuu kertaakaan, suurin osa osiostakin menee pieleen. Virheen selkeyttä korostaa myös se seikka, että *sarasheja* on kaksi: jos toinen esimerkiksi kiertyy ja toinen pysyy suorana, ulkonäön perusteella ero on selvä, eikä toisen käsittely ei ole onnistunut.

¹⁶⁵ Nihonbuyōssa on tietenkin myös kineettisiä tapoja briljeerata. Esimerkiksi Nakamura Kankurō on vauhdikkaan tanssiosuutensa lopuksi hypännyt korkealle ilmaan ja laskeutunut suoraan polvilleen lattialle poseeraamaan. Nihon furisode hajime, 2014. Toisaalta taas esimerkiksi Bandō Tamasaburō on tunnettu *ebizoristaan* (”katkaraputaivutus”), jossa taivutetaan polvilta puoliseisonnasta selällä taaksepäin siltamaiseen asentoon. Luonnollisesti kaikissa tansseissa ei briljeerata vartalon avulla kineettisesti – kuten ei myös dōgullakaan. Kineettinen briljeeraaminen riippuu niin roolityypistä kuin roolihahmostakin: esimerkiksi naisrooleissa edelläolevan esimerkin kaltaisia varsinaisia ”aggressiivisiä” polville hyppäämisiä ei juuri ole, vaikka niissäkin on mitä erilaisimpia kaatumisia (*Komori* ”Lapsenvahti”) ja hyppyjä (*Yagura no Oshichi*). Osittain tämä perustuu feminiinisuuden ilmaisuun (*onnagata* eli naisrooleihin erikoistunut miesnäyttelijä perinteisesti pyrkii esittämään naisen ”ideaalia”) ja osittain kimonon ominaisuuksiin – miesrooleissa jaloilla on enemmän liikkumatilaa. Miesrooleissa puolestaan esimerkiksi *ebizoria* ei ole.

*kerenistä*¹⁶⁶. Näistä syistä tässä tutkielmassa ei pystytä tämän tarkemmin pureutumaan briljeeraaviin eleisiin. ”Mikä briljeerauksen eleistä tarkalleen ottaen tekee jännittävää?” on kiinnostava kysymys, joka ansaitsisi oman kokonaisen tutkimuksensa. Edellä käydyn pohdinnan jälkeen on kuitenkin perusteltua sanoa, että briljeeraavat eleet – dōgulla tai ilman – ovat tärkeä osa nihonbuyōn sanastoa.

Nihonbuyōn sanasto ja länsimaiset esittämisen tavat

Tanssianalyttisen sanaston kohdalla on palattava vielä johdannossa käsiteltyyn Fosterin tanssianalyysiin ja ”koreografisten merkitysten suunnittelemaan”. Sen toinen kohta esittämisen tavoista nimittäin muistuttaa ainakin alkusilmäyksellä hämmästyttävän paljon Pronkon eleiden luokittelua. Tätä työkalua on tarkasteltava vähän syvällisemmin. Foster esittelee ideaansa joen teeman avulla, ja selvyiden vuoksi lainaan samaa esimerkkiä seuraavassa taulukossa.¹⁶⁷

näköisyys (resemblance)	joen yksi ominaisuus, joka toistetaan tanssissa
(tulkinnanvarainen)	esim. mutkitteleisuus
jäljittely (imitation)	tarkka kuvaus joen ulkonäöstä tuotettu liikkeessä
(yksiselitteinen)	esim. muoto, vauhti, väri, materiaali
toisinne (replication)	vuorovaikutus useamman joen ominaisuuden välillä
(tulkinnanvarainen)	esim. joki + uoman reuna
heijastus (reflection)	viite esityksen liikekieleen
(hyvin monitulkintainen)	esim. voi esittää jokea tai jotain kokonaan muuta liikettä

Taulukko 2. Esittämisen tavat (Foster).

Näköisyys ja toisinne muistuttavat toisiaan, mutta näköisyydessä viitataan vain yhteen ominaisuuteen ja toisinteessa useampaan. Fosterin mukaan toisinteessa kuvataan kahden eri ominaisuuden dynamiikkaa – esimerkiksi kahden tanssijan välisellä vuorovaikutuksella.¹⁶⁸ Esittämisen tavoista vaikeimmin hahmotettava lienee heijastus. Se voitaisiin ajatella ehkä selkeimmin siten, että tanssija asettuu itse veden asemaan. Liikekielessä ei kuitenkaan viitata *ulkoisesti* mitenkään veden ominaisuuksiin (kuten näköisyydessä), vaan tanssija ”vain liikkuu” ikään kuin olisi itse vesi. Jäljittely puolestaan on tavoista kaikkein konkreettisin, ja siihen voidaan

¹⁶⁶ *Keren*: kabukissa käytetyt akrobaattiset temput, mm. lentäminen vaijerin varassa ja yhtäkkiset ilmestymiset erinäisistä näyttämöluukuista.

¹⁶⁷ Foster 1986, 65–67.

¹⁶⁸ Foster 1986, 65.

vaikuttaa myös esimerkiksi puvustuksella ja useamman tanssijan jokimaisella muodostelmalla. Foster rinnastaa heijastukseksi klassisten balettien tanssillisemmat kohtaukset, joissa keskitytään narratiivin sijaan teknisiin tanssiliikkeisiin ja jäljitteleväksi näytelmälliset, narratiiviset eleet eli ns. pantomiimi.¹⁶⁹

Entä miten esittämisen tavat suhteutuvat edellä käsiteltyihin Pronkon eletyyppeihin? Foster erittelee esittämisen tavat niiden maailmaan kohdistuvan viittaussuhteen mukaan, ja Pronko luokittelee eleet sen mukaan, miten ne luovat merkityksiä. Pohjimmiltaan kyse on kuitenkin samasta asiasta. Fosterilla kategorioita on tietenkin huomattavasti vähemmän kuin Pronkolla (vrt. Taulukko 1), ja esimerkiksi Fosterin esittämisen tavoissa ei ole yhtymäkohtaa Pronkon vihjailevaan luokkaan (III), jossa eleillä tai asennoilla viitataan intertekstuaalisesti muihin teoksiin. Tämä liittyy tanssin juonellisuuteen. Näytelmällisemmissä tansseissa, kuten nihonbuyōn repertuaarissa, intertekstuaalisilla viitteillä voitaisiin ajatella olevan tärkeämpi rooli juonellisten merkitysten luomisessa, kun taas etenkin länsimaisissa nykytanssiteoksissa keskitytään usein ennemminkin tanssin tai liikkeiden ominaisuuksien tutkimiseen kuin tanssin juoneen.

Heijastus rinnastuu tanssiteknisten ominaisuuksiensa vuoksi Pronkon abstraktiin luokkaan (II) ”puhtaaseen tanssiin”. Heijastukseen voitaisiin lukea myös aiemmin käsitelty teknisiin tanssiliikkeisiin perustuva briljeeraus. Jäljittely puolestaan liittyy selkeyteen eli tietyllä tapaa kyse on konkretiasta, ja samoin vertaus baletin pantomiimiin eli ”kaavioituun versioon *jokapäiväisistä* eleistä”¹⁷⁰ näyttäisi rinnastavan sen Pronkon konkreettisen luokan todellisuudesta periytyviin jäljitteleviin (Ia) ja kieliopillisiin (Ic) eleisiin. Näköisyys taas ei ole suora imitaatio, vaan se keskittyy kuvattavien asioiden *ominaisuuksiin*, kuten aiemmin selvitetyllä tavalla myös Pronkon konkreettisten eleiden assosiatiivinen eletyypikin (Ib). Jäljittelyn ja näköisyyden kohdalla törmätään kuitenkin ongelmaan niiden suhteessa pantomiimiin. Fosterin omassa esimerkissä Joutsenlammen kohtauksesta Odette pyytää prinssi Siegfriediä: ”Pyydän, älä ammu minun joutseniani”.¹⁷¹ Kuten ylempänäkin jo mainittiin, kaikki narratiiviset eli edelliseen sitaattiin liittyvät eleet ovat Fosterin mukaan pantomiimia eli jäljittelyä. Verrattuna Pronkoon, ”pyydän”, ”älä” ja ”minun” kuuluvat konkreettisten eleiden ryhmään kieliopillinen (Ic). ”Joutseniani” kuuluu ryhmään assosiatiiviset (Ib; eläimet). ”Ammu” voidaan tulkita rajatapauksena joko todellista liikettä jäljittelevänä verbinä (Ia; ampua) tai esineenä (Ib; jousipyssy), mutta kummassakin tulkintatavassa viitataan jousen vetämiseen eli *ominaisuuteen*, jolloin se voidaan joka tapauksessa sijoittaa ryhmään assosiatiiviset (Ib; esineet). Pantomiimi eli samalla jäljittely käsittäisi silloin Pronkon konkreettisten

¹⁶⁹ Foster 1986, 68–69.

¹⁷⁰ Foster 1986, 69. Kursiivi omani.

¹⁷¹ Foster 1986, 69.

eleiden luokan kokonaan. Mutta koska yksittäisiin ominaisuuksiin viittaava näköisyys sijoittuu jo Pronkon konkreettisten eleiden assosiativiseen (Ib) ryhmään, ei jäljittely voi mitenkään käsittää konkreettista luokkaa kokonaisuudessaan. Luokat menevät siis päällekkäin.

Ongelmaksi osoittautuu myös toisinne, sillä se perustuu useamman ominaisuuden vuorovaikutukseen. Länsimaisessa modernissa tanssissa kahden ominaisuuden vuorovaikutus on ollut yleinen leikittelyn kohde.¹⁷² Nihonbuyōssa tällaista dynamiikka-ajattelua ei nähdäkseeni oikeastaan ole. Toki erilaisia, vastakkaisiakin, asioita vuorotellaan tanssien narratiiveissa ja rakenteissa, mutta varsinaisesti niiden vuorovaikutussuhteisiin ei samassa mielessä pyritä eleissä. Tanssissa *Kamuro* pääosassa on nuori kurtisaanin palvelustyttö, joka on livahtanut leikkimään ulos ainoana vapaapäivänään. Eräässä kohdassa tyttö käärii *hanaitan* (japanilaiseen sulkapalloon käytetyn koristeellisen puumailan) hihaansa ja taputtelee sitä kuin se olisi vauva. Sen jälkeen *hanaita* asetellaan lattialle ja peitellään kimonon hihalla. Sitten tanssija heilauttaa kättään suunsa edessä, minkä jälkeen heiluttelee sitä pään korkeudella tarkoituksenaan ”lohduttaa itkevää vauvaa”. *Hanaita* toimii tässä tapauksessa vauvana, ja tavallaan tämä kohta voitaisiin tulkita ”äiti-lapsi-suhteena”¹⁷³. Tässä on kuitenkin kaksi ongelmaa. Ensinnäkin, itse tanssijan eleet ovat todellisista eleistä jäljiteltyjä. Tällä perusteella toisinne sijoittuisi Pronkon konkreettisen tyypin jäljitteleviin (Ia) eleisiin, johon tosin konkreettisuutensa vuoksi sijoitettiin jo Fosterilta jäljittely. Koska jäljittely ja toisinne ovat sen verran erilaisia, ei molempia ole mahdollista sijoittaa samaan kategoriaan, ja ongelma on jälleen päällekkäisyys. Toiseksi, tuleeko ”äidin ja lapsen” vuorovaikutus *Kamurosta* ylipäättään mitenkään ilmi? Tanssiosiossa on tarkoitus kuvastaa leikkivää tyttöä, ei vanhempi-lapsi-suhdetta, eikä jälkimmäinen ilmene mitenkään esimerkiksi sanoituksessakaan, joskin tulkinta on tietenkin riippuvainen katsojasta. Vaikka itse ele on konkreettinen, vuorovaikutussuhde jää abstraktiksi. Siksi lähimmin toisinne sijoittunee Pronkon abstraktin luokan (II) tunnelmaa luoviin eleisiin. Toisinnetta ei voida aukottomasti sijoittaa nihonbuyōn eletyyppeihin.

Edellä pohdittujen ongelmien lisäksi esittämisen tapoihin liittyy vielä yksi huomionarvoinen seikka: suhtautuminen dōguihin. Vaikka esittämisen tavoissa ei erikseen kielletä tai myönnetä esineiden hyödyntämistä viittaussuhteessa maailmaan, on hieman kyseenalaista, onko dōguja lähtökohtaisesti edes ajateltu, sillä kuten aiemmin tutkielmassa (ks. johdanto ja luku 2) on jo mainittu, länsimaisessa tanssissa ei oikeastaan käytetä dōguja.

¹⁷² Esimerkiksi Isadora Duncan oli kiinnostunut vartalon ja sielun vuorovaikutuksesta. Ks. esim. Foster 1986, 70–71; Thomas 1995, 65. Muutkin modernin tanssin vaikuttajat kehittivät dynamiikkaan perustuvaa tematiikkaa: Martha Graham (koonto/vapautus), Doris Humphrey (putoaminen/palautuminen) ja Hanya Holm (jännitys/rentoutus). Ks. esim. Thomas 1995, 67.

¹⁷³ Ks. Foster 1986, 66.

Fosterin esittämisen tavoissa on siis joitakin ongelmia, mutta tämän lyhyen pohdinnan perusteella en siltikään näe syytä, miksi niitä ei voitaisi yrittää hyödyntää myös nihonbuyōn eleiden tutkinnassa – kunhan edellä käsitellyt asiat otetaan huomioon. Tämän tutkielman kannalta ei ole kuitenkaan mielekästä alkaa tehdä laajaa ristivertailua Pronkon ja Fosterin teorioiden välillä. Rajauksellisista syistä tutkimusanalyysissä keskitytäänkin Pronkon eleiden kategorioista johdettuun sanastoon, koska se on selkeämpi ja sillä on suurempi kattavuus.

5. Tapaustutkimus

Tässä luvussa siirrytään tapaustutkimuksen tarkasteluun ja analysointiin. Käsiteltävä tapaus on tanssi *Shima no Senzai* (島の千歳). Tanssin nimi on erisnimi¹⁷⁴ ja tarkoittaa Shima no Senzai -nimistä *shirabyōshia* (白拍子). Nämä olivat Heian-kauden (794–1192) lopulta Kamakura-kaudelle (1185–1333) eräänlaisia kurtisaaneja, joita keisarit ja muu ylimystö kutsuivat esiintymään. *Shirabyōshit* tanssivat, lauloivat aikansa suosittuja *imayō*-lauluja¹⁷⁵ ja toisinaan soittivat myös *tsuzumi*-rumpua. *Heike monogatari* -sotaepoksessa¹⁷⁶ kerrotaan kahdesta naisesta, joita pidetään ensimmäisinä *shirabyōsheina*: toisen nimi oli Shima no Senzai.¹⁷⁷ Vaikka *Shima no Senzai* onkin siis *shirabyōshin* tanssi, se ei kuitenkaan varsinaisesti kerro *shirabyōshi*-Senzain elämästä, vaan juonen tasolla siinä kuvataan kaunista *shirabyōshia* tanssimassa.

Tanssin sanoitus on käännetty suomeksi seuraavalle sivulle. Käännöksessä on pyritty runollisen sujuvuuden sijaan säilyttämään sanajärjestys muuttumattomana niin pitkälle kuin mahdollista, jotta se helpottaa analyysin lukemista.

¹⁷⁴ Kirjaimellisesti tanssin nimi *Shima no Senzai* käännetään ”saaren tuhat vuotta”, mutta kyseessä on kuitenkin erisnimi. Senzai tarkoittaa tuhatta vuotta, ja monien japanilaisten etunimien tapaan sillä viitataan johonkin nimensaajan haluttuun tai toivottuun ominaisuuteen eli tässä tapauksessa pitkään onneen tai ikään. Senzain (千歳) tyypillisempi lukutapa erisnimenä on Chitose, mutta tämän tanssin kohdalla se luetaan Senzai. Senzain kirjoitusmerkkeinä näkee ajoittain myös vaihtoehtoista muotoa 千才.

Hieman epäselvää on, tarkoittaako nimen ”Shima” kirjaimellisesti saarta, vai onko se paikan erisnimi. Sukunimiä ruvettiin antamaan miehille Heian-kaudella osoituksena kuulumisesta tiettyyn hallitsijan sukuhaaraan, ja vielä 1500-luvulle tultaessakaan ei ollut epätavallista, ettei naisella ollut sukunimeä ollenkaan, vaan heihin viitattiin esimerkiksi isän asemapaikalla tai kotiseudun nimellä, kuten kabukin perustajatar Izumo no Okuni ”Okuni Izumosta”.

¹⁷⁵ *Imayō* (今様): ensimmäisen vuosituhannen kieppeillä suosituiksi tulleita, hovimusiikista ja uskonnollisesta musiikista peräisin olevia runomuotoisia lauluja, joita erityisesti *shirabyōshit* ja kurtisaanit esittivät. Ks. Meikyō kokugo jiten 2008; Kōjien 2002.

¹⁷⁶ *Heike monogatari*: ks. tämän tutkielman luku 3.

¹⁷⁷ Meikyō kokugo jiten 2008; Kōjien 2002.

[shamisen]

丹頂緑毛 の 色姿 朝日 うつろう 和田津海
Tanchōryokumō no irosugata asahi utsurō Wadazu-umi

蓬 が 島の千歳 が うたう 昔 の 今様 も
Yomogi ga Shima no Senzai ga utau mukashi no imayō mo

[shamisen]

変らぬ 御代 の お宝 鼓腹 の 声々 打寄 する
Kawaranu Miyo no otakara kofuku no koegoe uchiyo suru

四方 の 敷波 立つか 返るか 返るか 立つか
Shihō no shikinami tatsu ka kaeru ka kaeru ka tatsu ka

返す 袂 や 立烏帽子
kaesu tamoto ya tate-eboshi

水 の すぐれて 覚ゆる は
Mizu no sugurete oboyuru ha

西天竺 の 白鷺池 しんしょう 許由 に 澄渡る
Saitenjiku no Hakuryōchi shinshō kyōyū ni sumiwataru

昆明池 の 水 の 色 行末 久しく 澄む とかや
Konmeichi no mizu no iro yukusue hisashiku sumu to ka ya

賢人 の 釣 を 重し は
kenjin no tsuri wo tareshi ha

嚴陵湖 の 川 の 水
Genryōrai no kawa no mizu

月影 流れもる なる 山田 の 簀 の 水 とかや
Tsukikage nagaremoru naru yamada no sakei no mizu to ka ya

芦 の 下葉 を とづる は 三島入江 の
Ashi no shitaha wo tozuru ha Mishimairie no

氷水 春立つ 空 の 若水 は
koorimizu harutatsu sora no wakamizu ha

[shamisen]

汲む 共 々 尽き も せじ 々
kumu tomo kumu tomo tsuki mo seji tsuki mo seji

[shamisen-instrumentaali]

Kurjen ja kilpikonnien hurmaavat siluetit
heijastuvat aamuauringossa mereen.

Yomogi-saari, Shima no Senzai
laulaa entisaikojen imayō-lauluja ja

[shamisen-instrumentaali]

korvaamattomien keisarillisten aarteiden
pitkäikäisyyttä ylistävän rummun ääni kuuluu.

Kaikista suunnista tauotta kulkevat aallot,
nousevatko ne, vetäytyvätkö, nousevatko,
vetäytyvätkö?

Liehuvat hihat ja [eboshi-]päähine.

Kauniita vesistöjä ovat:

Saitenjikin Hakuryō-järvi kirkastuu

Konmei-lammen veden väri
on tulevaisuudessakin pitkään tyyni,

ja viisaan onki laskeutuu

Genryō-järven joen veteen.

Kuun heijastus virtaa vuotaen
vuoristopellon bambuputken vedessä.

Kaislojen aluslehtien
sulkeman Mishiman rantaviivan

jäinen vesi.
Keväänalun taivaan uutta vettä

[shamisen-instrumentaali]

ammentaa ja ammentaa
sen silti ehtymättä, sen silti ehtymättä

Shima no Senzai on *shūgimono* eli ”onnittelutanssi”, jota tanssitaan juhlavissa tilaisuuksissa onnitteluina tai hyvän onnen toivotuksina. Tanssissa ei ole briljeerausta, joka ei ole poikkeuksellista *shūgimonoissa*. Kuten ylläolevasta sanoituksestakin käy ilmi, viittauksia veteen on runsaasti sekä tanssin nimen tasolla (saari) että sanoituksen sisällä monissa eri kerroksissa. Opettajani selitti veden tarkoitusta seuraavasti: ”[tanssissa] toivotaan, että [katsojien] onnellisuus virtaa veden lailla”¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Tanssitunti 14.4.2017.

Vesielementti liittyy siis onnittelemiseen.

Tanssin ensiesityksen ajankohta on epäselvä, mutta musiikkikappale¹⁷⁹ valmistui vuonna 1905, ja koreografia tehtiin joskus sen jälkeen. Alkuaikoina tanssia esitettiin nimellä *Tsuzumi no kyoku Shima no Senzai* (”Shima no Senzain rumpulaulu”), mutta myöhemmin se lyhentyi nykyiseen muotoonsa.¹⁸⁰ Tanssi kestää noin 15 minuuttia, ja dōguna on käytössä koko ajan tanssiviuhka. Opettelin tanssin ensimmäistä kertaa kevättälvella 2011¹⁸¹. *Shima no Senzai* otettiin tanssitunnilleni uudelleen harjoiteltavaksi syksyllä 2016¹⁸², kun vaihdoimme äkillisesti suunnitelmaa kevään 2017 näytöksessä esitettäväkseni kappaleeksi. Yhteensä ohjattuja¹⁸³ harjoitustunteja on siis ainakin 49 kappaletta (tuntimäärässä 50–60 h) sekä lisäksi esitys ja kenraaliharjoitus. Tanssi on kuulunut siis edelleen harjoitusohjelmaani tätä tutkielmaa kirjoittaessani.

Tapaustutkimuksen rajaus

Ennen varsinaiseen tanssianalyysiin siirtymistä on syytä selvittää tapauksen rajaukseen ja tutkimuksellisiin valintoihin liittyviä asioita. *Shima no Senzai* valittiin tapaustutkimukseksi oman kokemuksen lisäksi siksi, että se on tavallinen nihonbuyō-näytösten ohjelmistossa, sekä siinä käytetty viuhkakin on yleisin nihonbuyōn dōguista.

Tanssissa ilmenevä vesi-teema kulkee voimakkaana läpi koko tanssin sekä sanoitusten että eleiden tasolla. *Shima no senzai* on paras esimerkki siitä, miten viuhkan eleiden avulla voidaan kuvata elementtiä: vettä. Veden teema toimii osaltaan myös käsiteltävän koreografian rajaamisessa. Täydennän eleiden analyysiä koreografisten illustraatioiden avulla. Eleet tai elesarjat on merkitty siihen järjestykseen, jossa ne tanssitaan koreografiassa, mutta koska tarkoitus ei ole tehdä täydellistä luetteloa viisitoistaminuuttisen tanssin koko koreografiasta, illustraatioihin on merkitty vain vesi-teeman kannalta oleelliset eleet. Ensinnäkin, veteen mitenkään liittymättömät kohdat –

¹⁷⁹ Sanat ōtsuki Joden, sävellys Kineya Kangorō V.

¹⁸⁰ Fujita 2001, 226.

¹⁸¹ Koreografiamuistiinpanojeni ja Facebook-merkintöjeni mukaan aloituspäivämäärä on 28.2.2011 ja tanssi valmistui 8.5.2011. Kävin tanssitunneilla säännöllisesti viikonloppuisin sekä kansallisina vapaapäivinä. Noin tunnin–kahden mittaisia harjoituskertoja oli tuona aikana vähintään kahtena päivänä viikossa, mutta tanssin harjoitteluperiodi oli tavallista pidempi, sillä harjoituksiin tuli tauko Tōhokun maanjäristyksen ja Fukushima ydinvoimalaonnettomuuden takia muutamaksi viikoksi. Tauko mukaan laskettuna varovaisella arviolla harjoituskertoja oli noin 10 kpl/kk, eli yhteensä n. 20 kpl.

¹⁸² *Shima no Senzai* ohjatut harjoitustunnit syksyllä 2016: päivittäin 17.–22.10., 24.10., 26.10., 27.10, 30.10. ja 31.10. Harjoitustuntien kesto oli 2–3 h, mutta tunti jakaantui puoliksi *Shima no Senzai* ja toisen tanssin välillä. 30. ja 31.10. harjoittelin pelkästään *Shima no Senzai*ta. Ohjatut harjoitustunnit keuhällä 2017: päivittäin 13.–18.4., 20.4., 21.4. (kenraali), päivittäin 22.–25.4. ja 27.4.–3.5., 4.5. (näytös). Harjoitustuntien kesto oli 1h/kerta, kenraalissa ja näytöksessä käytiin tanssi läpi kerran.

¹⁸³ Ohjattujen tuntien lisäksi harjoittelen Suomessa ilman opettajaa, joten harjoitteluun käytettyjen tuntien määrä on todellisuudessa huomattavasti suurempi. Tätä tutkielmaa varten on laskettu ainoastaan ohjatut tunnit.

esimerkiksi *shirabyōshin* olemuksesta (esim. *kaesu tamoto ya tate-eboshi*¹⁸⁴) tai ”kiitollisuudenosoitukset” (esim. *Miyo no otakara*) – on karsittu pois. Illustraatioiden ulkopuolelle on jätetty myös sellaiset yksittäiset vesieleet, jotka sitoutuvat ainoastaan katseen suuntaan (esim. lopun instrumentaaliosan pään kääntö muuten staattisessa asennossa). Syy on se, että tässä tutkielmassa ne on eroteltu Fischer-Lichten tavan mukaan: kasvojen alue tuottaa merkityksiä miimillisesti (ks. luku 4). Ne eivät siis sellaisinaan selvennä tutkimuskysymystä juuri dōgujen roolista eleellisessä merkityksessä. Illustraatioihin on kuitenkin kuvattu vesieleiden sarjat aina kokonaisina, vaikka esimerkiksi niiden lähtöasennot eivät välttämättä liittyisikään veteen. Näissä sarjoissa lähtö- tai loppuasentojen ja välieleiden¹⁸⁵ tarkoitus on ainoastaan selventää vesieleen liikerataa, ja koska ne eivät liity vesiteemaan, niitä ei analysoida tarkemmin.







Lukemisen helpottamiseksi illustraatioihin ei ole merkitty kaikkia jalkojen tai vartalon/pään liikkeitä. Tässäkin on käytetty Fischer-Lichten määrittelyä erottelemaan eleellisesti tuotetut merkitykset kineettisistä ja miimillisistä merkityksistä. Alkuperäisten koreografisten muistiinpanojeni lukutapa on japanilainen: pystysuoraan ylhäältä alas, alkaen oikealta. Tätä tutkielmaa varten kuvat on kuitenkin käsitelty ja erotettu noudattamaan muun tekstin mukaista länsimaista lukutapaa. Sekä ruutusarjat että yksittäiset ruudut luetaan vasemmalta oikealle, alkaen ylhäältä. Jos eleet liittyvät useamman liikkeen sarjaan, ne on esitetty pidempinä ruutujen kuvasarjoina.

Tanssianalyysin työkaluina käytetään *mitateen* (ks. luku 3) perustuvia viittaussuhteita sekä täydennettyä Pronkon eleiden luokittelua (ks. luku 4), jolla jäsennetään tapauksen erilaiset eleet sanastoksi.¹⁸⁶ Seuraavalla sivulla (ks. Taulukko 3) on illustraatioiden lukuavain. Lukemisen sujuvoittamiseksi *Shima no Senzain* tapaustutkimuksessa ei ole erillistä yhtä analyysiosaa, vaan eleiden analyysi on jaettu elesarjojen mukaan kuuteentoista osioon kyseisten kuvasarjojen yhteyteen. Illustraatio, sanallinen kuvaus ja analyysi etenevät siis osioittain elesarjojen mukaisesti. Analyyseistä tehdään lopuksi yhteenveto.

¹⁸⁴ Eleen paikkaan koreografiassa viitataan pääasiallisesti joko eleen nimellä (esim. kilpikonna) tai sen puuttuessa sanoituksen japaninkielisellä termillä (esim. *sumiwataru*). Instrumentaaliosiolle tanssittavien eleiden kohdalla viittausta musiikillisiin fraaseihin tai tahteihin ei kuitenkaan eritellä tarkemmin, sillä *shamisenin* tai *tsuzumi*-rummun äänten litteroiminen ja tahtien/fraasien hahmottaminen vaatisi musiikkitieteen opintoja. Sanoituksettomat kohdat on merkitty siis tässä ”instrumentaaliseksi osioksi”.

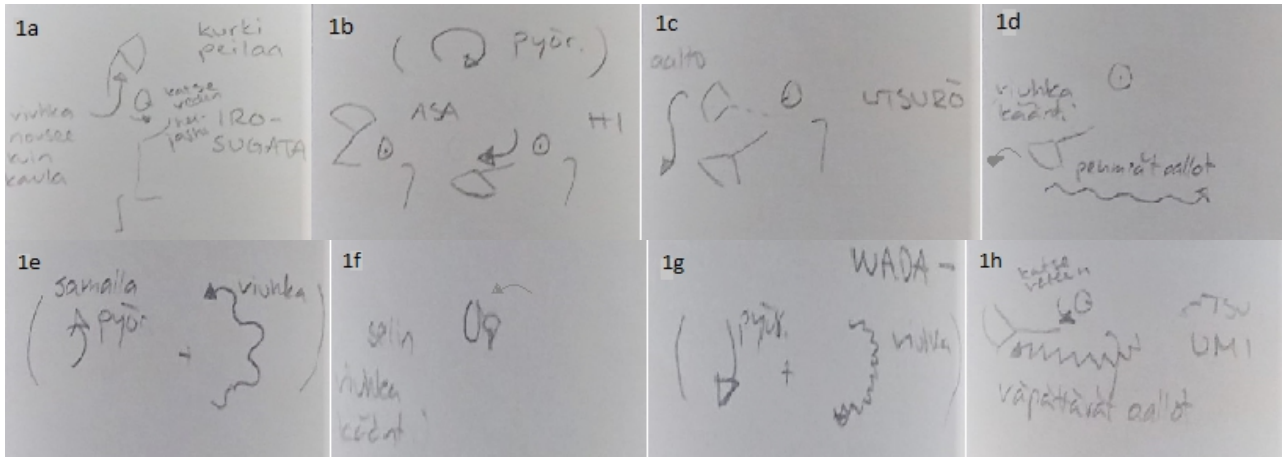
¹⁸⁵ Merkitty illustraatioiden sanallisiin selostuksiin asteriskilla (*) ja merkinnällä ”lähtö-” tai ”loppuasento” tai ”väliele”.

¹⁸⁶ Tapaustutkimuksen illustraatiot on numeroitu arabialaisilla numeroilla, ja Pronkon etelyypit luvun 4 mukaisilla roomalaisilla numeroilla ja tunnuksella P, esim. ”P-Ib”.

o (ok, oj) v (vk, vj)	oikea (oikea käsi, oikea jalka) vasen (vasen käsi, vasen jalka)
e t	eteen taakse
pyör. käänt.	pyörähdys (vartalo) kääntö (viuhka/käsi)
ISOT KIRJ.	lyriikat
□ □	instrumentaaliosa
(suluissa)	vartalon liikkeet, kineettinen vain, jos oleellinen elesarjassa
	viuhka auki (perusote, kiinni keskeltä) viuhka kiinni (perusote, kiinni keskeltä)
	ote viuhkan paperista/luusta/muu huomio
	hihanhelma kädessä
	väpättävä aalto (viuhkan kärjet liikkuvat nopeasti ylös–alas)
	pehmeä aalto (koko viuhka ja ranne liikkuu ylös–alas)
	Iso aalto (viuhka, ranne ja koko käsi liikkuu ylös–alas; noin pään korkeudelta lantion tasolle)

Taulukko 3. Illustraatioiden merkintöjen lukuavain.

Illustraatiot ja analyysit



Ruuduissa 1a–h kolme eri elettä (kurki¹⁸⁷, aurinko ja aallot) yhdistyvät samaan elesarjaan ”vedessä heijastuva”. Tanssija kohottaa kätensä ylös ja ”kurki” ihailee kuvajaistaan vedessä (1a). Viuhka nostetaan pään korkeudelle ja käännetään vaakasuoraan (1b). Isossa aallossa (1c) käsi nostetaan kerran ylös ja lasketaan alas, jolloin viuhka ”piirtää” aallonmuotoisen kaaren ilmaan.

Keskikokoisessa aallossa (1d–e) viuhka pysyy samassa asennossa kämmen ylöspäin, ja nousut ja laskut tehdään ainoastaan joustamalla rannetta ylös ja alas. Pieni aalto (1g–h) tehdään väpättämällä kättä, eli kääntelemällä nopeasti kämmen alaspäin viuhkaa niin, että vain sen kärjet liikkuvat ylös–alas.

Analyysi (1a–h)

Pronkon luokittelussa kurki (1a) kuuluu konkreettiseen luokkaan ja assosioituu eläimiin (P-Ib). Kurjen ele ei ole suora imitaatio kurkieläimestä, vaan kurkea symboloimaan käytetään pitkää kaulaa, joka tehdään ylöspäin ”venyvällä” käden liikkeellä. Viuhkan muoto voidaan myös tulkita kurjen pääksi. Viuhka kasvattaa kinesfääriä eli tässä tapauksessa se korostaa kaulan pituutta vielä entisestään. Kurjen tunnistamista juuri kurjeksi helpottaa osaltaan sanoituksessa hetkeä aiemmin laulettu *tanchō* (kurki). Eläin eli kurki viittaa veteen ajatuksen tasolla, sillä vedessäkin kurki saalistaa. Vesielementti yhdistyy kurkeen myös siten, että vedessä näkyy kurjen heijastus. Kyseessä siis on *mitate* eli epäsuora viittaus veteen kurjen hahmon kautta. Tosiasiassa heijastusta ei pystytä havaitsemaan, vaan tanssija ilmentää kuvajaisen olemassaoloa ainoastaan katseen suunnalla kuviteltuun vesialueeseen. Viuhka on kuitenkin ratkaisevassa osassa kurkieleen synnyssä, sillä

¹⁸⁷ Kurki-eleen variaatioineen on tyypillinen *shūgimonoi*lle. Kurki viittaa pitkään ikään. Ks. Kilpikonna (eleessä 6c–e).

nihonbuyōn asennoissa tyhjää kättä ei yleensä nosteta tälle korkeudelle.¹⁸⁸ Viuhka siis luo eleen.

Veden heijastukseen liittyy myös aamuaurinko (1b), jonka kuvajainen näkyy niin ikään vedessä. Viittaus on tavallaan suora, sillä veden kuvajaisen idea tarkoittaa automaattisesti myös veden olemassaoloa. Mutta kuten kurjessakin (1a), vettä ei oikeasti ole näkyvillä, vaan se liittyy katseeseen sekä myöhemmin sanoitukseen (*utsurō*: heijastua ja *wadazu-umi*: meri). Koska sanoituksen ”tekijä” tai ”toimija” eli subjekti kuitenkin tässä tapauksessa on *asahi* (aamuaurinko) eikä vesi, tulkitsen viittauksen veteen epäsuoraksi auringon kautta. Auringon tunnistamiseen auttaa sanoitus, mutta kuinka selkeä eleen aurinko oikeastaan edes on? Tämä vaikuttaisi olevan ele, jonka merkitystä ei ole alleviivattu tarkkaan, vaan sen tulkinta on jätetty katsojan mielikuvituksen varaan. Jos eletä pidetään tanssillisena, se sujahtaa abstraktiin luokkaan puhtaaseen tanssiin (P-II), ja silloin viuhka toimii tanssin eleessä eikä luo sen kummempaa narratiivia. Jos taas viuhkan muoto tulkitaan aurinkona, ele on konkreettinen ja assosioituu luonnonilmiöön (P-Ib). Viuhka konkreettisesti toimii pystysuorassa asennossaan ”aurinkona taivaalla” ja vaakasuorassa asennossaan ”aurinkona vedessä”. Tällöin viuhka konkretisoi eleen.

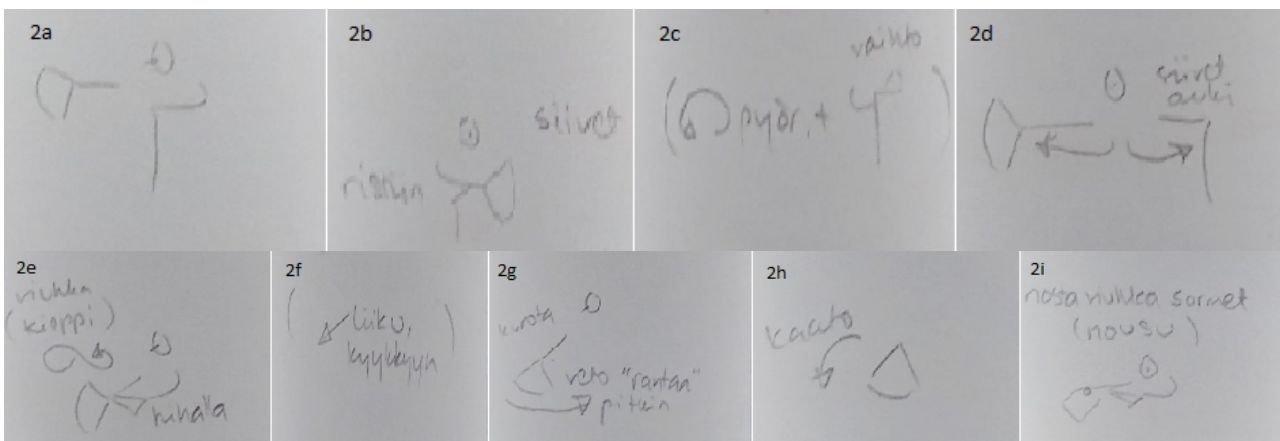
Aallot ovat suora viittaus veteen. Yhteistä kaikille aaltoliikkeille (1c–h) on niiden kaareva tai jatkuva liike ylös ja alas. Liike imitoi aaltomaista liikettä eli kaarevaa muotoa. Kaikki aaltoelet ovat liikeratansa takia helposti tunnistettavia ja siksi konkreettisia ja luonnonilmiöihin assosioituvia (P-Ib).

Iso aalto (1c) olisi tiettyyn rajaan asti ymmärrettävissä ilman viuhkaakin, mutta viuhka kasvattaa tanssijan kinesfääriä ja jatkaa tanssijan käden linjaa, jolloin kuviostakin tulee isompi ja samalla helpommin hahmotettava. Ratkaisevammassa osassa on kuitenkin viuhkan kärki, joka ”piirtää” aaltokuvion ilmaan ja korostaa liikerataa eli selkeyttää eleen merkitystä.¹⁸⁹ Keskikokoisessa aallossa (1d–e) varsinainen käden tai ranteen liike on niin pieni, että ilman viuhkaa sen viittaus aaltoon hajoaisi. Hitaammin tehtynä ja sormia joustamalla aaltomaisuus tulisi ehkä paremmin esille, mutta tässä esimerkissä käytetyllä tempolla eleen merkitys olisi vaarassa sekoittua pallon pompotteluun. Viuhka kasvattaa kinesfääriä ja sitä mukaa tekee eleestäkin laajemman, mikä pehmentää pompottelu-efektiä. Viuhka korostaa siis aaltomaisuutta, kuten isommankin aallon kohdalla. Pieni aalto (1g–h) puolestaan kuvastaa kevyessä tuulenvireessä väräjävää vedenpintaa, joka ei oikeastaan tavallisimmassa puhekontekstissa välttämättä edes assosioidu aaltoon – joskin teknisesti ottaen kyseessä on sama luonnonilmiö eli tuuli veden pinnalla. Ele voi tosin tarkoittaa myös kimaltelevaa vettä, joka sekin pohjimmiltaan aiheutuu valon heijastuksesta *liikehtivän* veden

¹⁸⁸ Ele vaikuttaa ainoalta mahdollisuudelta kuvata kurkea juuri sen kaulan ominaisuuksilla. Kurjen hahmoon on kuitenkin mahdollista viitata muidenkin ominaisuuksien kautta, ks. esim. 2b–d.

¹⁸⁹ Ison aallon olemukseen ja viuhkattomaan mahdollisuuteen palataan myöhemmin vielä ruutujen 5a–b ja 14c–d varianttien kohdalla.

pinnalla. Kyseessä ei ole siis staattinen heijastus, ja ele syntyy käden liikkeellä ylös–alas. Tilanne pienten aaltojen (1g–h) käden liikkeessä on vähän keskikokoisten aaltojen (1d–e) kaltainen, sillä viuhkattomana pieni väpättävä liike muuttuisi merkitykseltään. Tässä tapauksessa muutos tapahtuisi abstraktimmaksi eli koristeelliseksi eleeksi (P-II). Toisaalta se saattaisi myös muuttua narratiiviltaan kokonaan toiseksi konkreettisen luokan kieliopilliseen merkitykseen (P-Ic): se muistuttaisi elettä, jota käytetään esimerkiksi vastattaessa ”niin ja näin” kuulumisia kysyvälle henkilölle. Viuhkan voidaan tulkita korostavan tässäkin eleessä siis aaltomaisuutta.



Ruutujen 2a–i sarjassa yhdistyy jälleen useampi eletyyppi. Lähtöasennosta (2a*) muodostetaan kurki avaamalla viuhka ja vasen käsi sivuille (2b), viemällä ne edessä ristiin (2c), ja avaamalla uudestaan sivuille (2d). Ruudut 2e–h puolestaan liittyvät veteen. Viuhkaa kiepsautetaan ensin kahdeksikkomaisella kuviolla (2e), jonka jälkeen tanssija kävelee eteenpäin nostaen viuhkaa ja kyykistyy laskien viuhkan maahan (2f). Viuhkan kärkeä vedetään hieman itseen päin lattialla (2g). Lopuksi viuhka kaadetaan maahan (2h), ja se nostetaan ylös ja nousta seisoamaan (2i*).

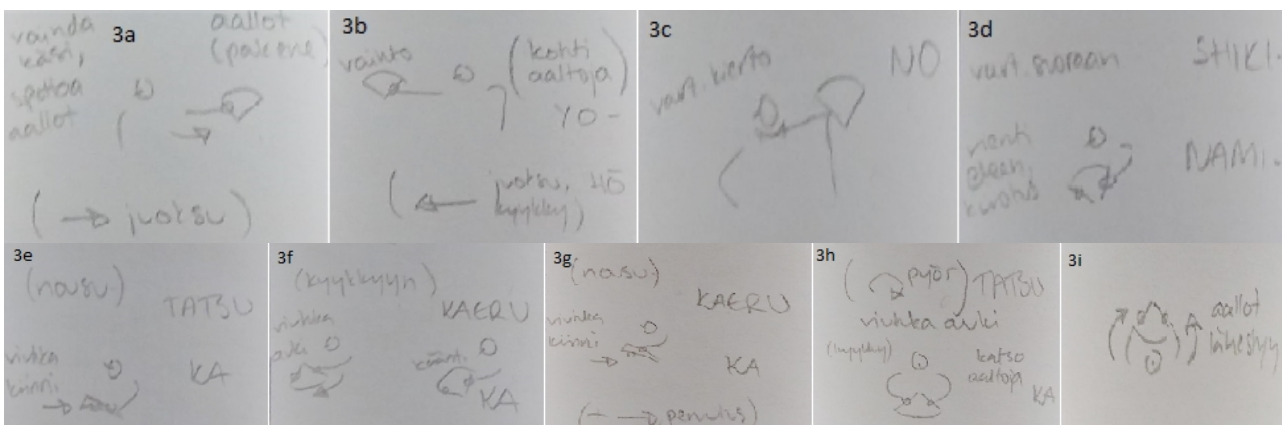
Analyysi (2a–i)

Kuten edellä (1a), kurki on epäsuora viittaus veteen, ja kurkeen liittyvät eleet (2b–d) ovat jälleen konkreettisia ja luonnonilmiöihin assosioituvia (P-Ib). Eleissä 2b–d kurkeen viittaava ominaisuus tosin on siipi eikä kaula. Dōgun kannalta ele on mielenkiintoinen, sillä molempien käsien eli siipien liikerata on sama ja siivet ovat siksi ”samanarvoiset” merkitykseltään, vaikka toisessa kädessä on viuhka ja toisessa ei. Siipimäisyyden voitaisiin tulkita liittyvän enemmän hihojen ominaisuuksiin kuin viuhkaan, ja silloin viuhkan olemassaololla ei olisi itse siiven kannalta merkitystä. Toisaalta siipien *liikuttamisen* eleessä viuhka jatkaa jälleen kinesfääriä, ja sormien linjan jatkuminen viuhkan

kärkeen korostaa siipien liikettä ja samalla myös eleen merkitystä.

Elesarja 2e–h viittaa veteen. Se ei tosin ole erityisen konkreettinen, mutta miellän sen ehkä myös tanssiessa saamani ”katso veteen ja liiku sen perään” -kehotuksen takia painokkaimmin vedeksi. Kävelyssä veden luokse (2e–f) viuhkalla tehtävä kuvio ei ole selkeä ”aaltokuvio”, vaan jonkinlainen kahdeksikko. Sen voi kyllä tulkita kuvaavan veden liikehdintää, sillä se nousee ylös ja laskee alas kuten aallotkin, ja tällöin olisi konkreettinen ja luonnonilmiöön assosioituva (P-Ib) sekä suora viittaus veteen. Kuitenkin verrattuna isoon aaltoon (1c), viuhkan kärjellä ei ”piirretä” aaltokuviota, vaan viuhka *kokonaisuudessaan* liikkuu ylös ja alas. Veden elementti ei siis tule niin selkeästi esille. Kahdeksikko näyttäisikin toimivan abstraktina koristeellisena liikkeenä (P-II). Jos vesitematiikka kuitenkin tulkitaan eleeseen, se on vahvasti riippuvainen tanssin muusta kontekstista selviävästä teemasta eikä eleestä tai dögusta.

Eleiden 2g–h kohdalla ongelma on hieman edellisen kaltainen: tulkitaanko viuhkan kulkevan veden pintaa pitkin tai symboloiko kaatuva viuhka ”kaatuvaa” aaltoa – vai jääkö merkitys kokonaan auki? Tälläkään eleellä ei ole selkeää tulkintaa, vaan se joudutaan päättämään tanssin muusta kontekstista. Ele on luonteeltaan abstraktimpi, mutta ”puhtaan tanssin” sijaan määrittelin sen tunnelmaa luovaksi (P-II). Eleeseen voidaan kyllä yhdistää eräänlainen veden elementti, jos tanssijan tulkitaan leikkivän vedellä kuljettamalla kättään veden pinnalla. Eleellä on tällöin suurempi viittaussuhde veteen, ja se sisältää vaikutteita konkreettisesta ja todellisesta vedellä leikittelyn eleestä (P-Ia). Viuhka toimii käden jatkeena, mutta koska se ei varsinaisesti selvennä liikerataa (kuten aalloissa 1c–h), eleen merkitys jää osittain abstraktiksi. Vesitematiikan tulkinta sitoutuu lähinnä katseeseen ja tanssin muuhun kontekstiin.



Ruudut 3a–i muodostavat liikesarjana kokonaisuuden rantaan lyöivistä ja vetäytyivistä aalloista. Eleissä 3a–b kävellään aaltoja kohti tai niistä pois päin, ja tanssija kyykistyy lopulta katsomaan aaltoja (3c). Viuhka avataan kurottautumalla eteenpäin (3d ja 3f) ja suljetaan taivuttamalla

taaksepäin (3e ja 3g). Tanssija pyörähtää, ja seuraa aaltoja katseellaan (3h) samalla, kun nostaa viuhkan päänsä yläpuolelle (3i).

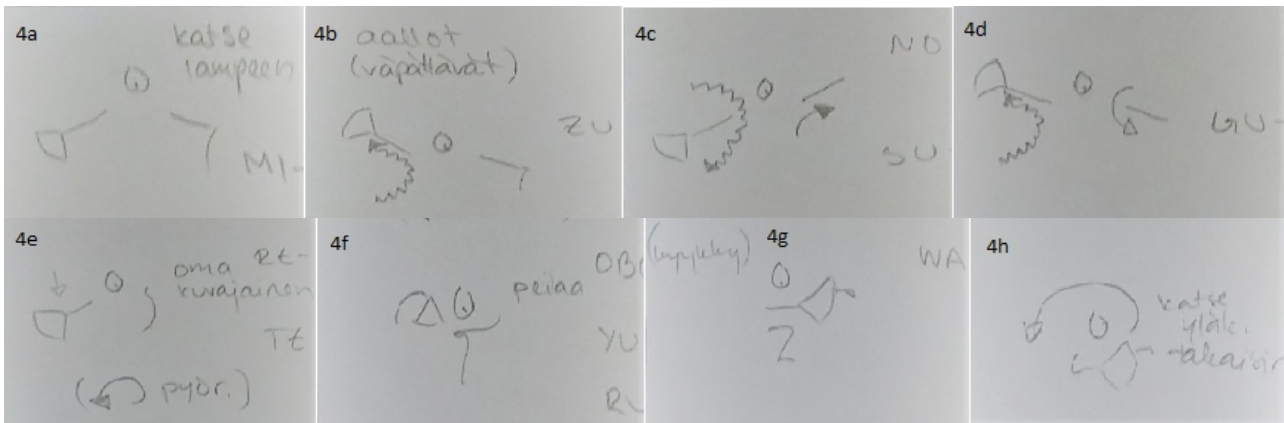
Analyysi (3a–i)

Elesarjassa 3a–i kuvataan vesitematiikkaa, eli viittaus veteen on suora. Juoksussa ja veden katsomisessa (3a–c) vesitematiikka liittyy kuitenkin konkreettisimmillaan katseen suuntaan ja tanssijan kineettiseen liikkeeseen eikä varsinaisesti eleeseen tai dōguun, sillä käsi viedään koristeenomaisesti juoksun suuntaan.

Viuhkan käyttö on kuitenkin erilainen eleissä 3d–g. Kohta on *Shima no Senzaissa* parhaimpia esimerkkejä siitä, miten eleet yhdistyvät samanaikaisesti laulun sanoitukseen: *tatsu* (kirj. ”nousta”) kohdalla tanssija nousee ylös kyykystä, ja *kaeru* (kirj. ”palata takaisin”) palaa takaisin lähtöasentoonsa kyykkyyn. Viuhka sulkeutuu aallon saavuttaessa tanssijan, ja vastaavasti aallon vetäytyessä viuhka aukeaa kohti aaltoa. Muiden aaltojen (1c–h) tavoin ele on konkreettinen ja assosioituu luonnonilmiöön (P-Ib). Vaikka aalto voikin nousta ja laskea eli lainehtia myös ulapalla, tanssiessa olen ajatellut eleen liittyvän ennemminkin aallon nousemiseen ja vetäytymiseen rantahiekkaa pitkin. Tämä tulkinta johtuu osin siitäkin, että koska tanssin aikana ”katsotaan aaltoja”, on katsomisen huomattavasti loogisempaa ajatella tapahtuvan rannalta kuin keskeltä vesialuetta. Mutta vielä tätäkin enemmän olen mieltänyt aallot rannan aalloiksi nimenomaan viuhkan asennon ja liikkeen takia: viuhka pysyy liikkueessaan lappeellaan eli litteänä melkein vaakasuorassa asennossa, eikä sen liikerata näin ollen muistuta ylös–alas kulkevaa aaltoa (1c–h), vaan veden liikettä hiekkarannan melkein vaakasuoran pinnan myötäisesti. Vartalon käytön eli seisomaan nousun, kyykistymisen tai taivuttamisen vaikutusta ei voida luonnollisestikaan sivuuttaa tämän eleen merkityksessä, mutta erityisesti *rannan* aallokon merkitykselle viuhka on välttämätön eikä samaa ideaa voitaisi toteuttaa muilla keinoin. Viuhka ei pelkästään korosta elettä, vaan luo sen.

Ele 3h–i liittyy pääasiallisesti katseeseen. Viuhkan nostamisen (3i) voitaisiin tosin tulkita jäljittelevän aallon vetäytymistä rannalta, mutta toisaalta nosto vaikuttaa kuvaavan konkreettisemmin nousevaa vedenpintaa kuin rannalta ulapalle vetäytyvää aaltoa, jollaista katseella on nimenomaan tarkoitus seurata. Viuhkan nostaminen voisi tässä yhteydessä myös tarkoittaa ainoastaan silmien suojaamista heijastukselta.¹⁹⁰ Tulkitsi eleen kummin hyvänsä, katseen suunta on tässä tapauksessa ratkaiseva merkityksen kannalta, ja varsinaisesti dōgu ei lisää eleen narratiivia.

¹⁹⁰ Viuhkan nostamista tanssijan pään yläpuolelle samanlaisessa asennossa käytetään myös kuvaamaan myyttistä *shōjō*-apinahahmoa esim. tansseissa *Shiki no hana* ja *Ume no sakae* (”Luumupuiden kukoistus”). *Shōjōlla* on pitkä ”tukka” eli karva, jota viuhkan asento symboloi.



Ruudut 4a–h liittyvät jälleen kuvajaiseen vedessä. Tanssija katsoo lampeen lähtöasennossa (4a*), josta aloittaa vähättävät aallot (4b–d). Vasen käsi liikkuu myös, mutta sitä ei heiluteta ranteesta, vaan vain nostetaan ja lasketaan. Molemmat kädet liikkuvat siis omassa kuviossaan vuoronperään ylös ja alas. Sen jälkeen *shirabyōshi* ihastelee eri asennoissa omaa kuvajaistaan vedessä (4e–h).

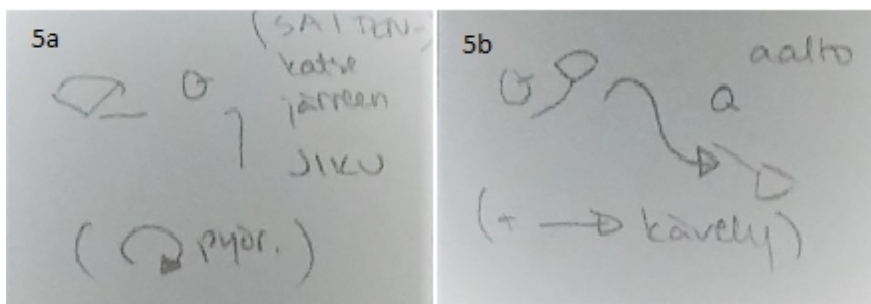
Analyysi (4a–h)

Väräjävät aallot (4b–d) muistuttavat elettä 1g–h. Viuhkakäden ele on konkreettinen ja assosioituu luonnonilmiöön (P-Ib), ja se on suora viittaus veteen. Vaikka näissä aalloissa (4b–d) käytetäänkin myös vasenta kättä, sen liikerata kulkee ainoastaan ylös ja alas, jolloin sen rooli jää enemmän abstraktiksi koristeenomaiseksi eleeksi (P-II). Varsinkin vasemman käden liikerataan yhdistettynä oikean käden merkitys korostuu, sillä nyt siinä on vertailukohtaa. Kokonaisuudessaan eleen liittyy veteen osittain sekä sanoituksen *mizu* (vesi) että katse veden heijastukseen, mutta edellä analysoidulla tavalla viuhka on jälleen juuri se, joka korostaa eleen vesimäisyyttä.

Eleissä 4e–f on tarkoitus on kuvata nimenomaan *shirabyōshia* ihastelemassa itseään vedestä. Tavallaan se perustuu siis todellisuutta jäljitteleviin eleisiin (P-Ia), mutta kyse on enemmän poseeraamisesta. Vertaisin tätä esimerkiksi valokuvaushetkien poseeraamiseen: valokuvien poseeratut asennot eivät mielestäni rinnastu suoraan arkipäivässä käytettyihin asentoihin, vaan ne saattavat olla jopa aseteltuja tai ainakin tarkoituksella koristeellisempia. Siispä viuhkan ja käsien liike eleissä 4e–f on lähinnä koristeellinen (P-II). Tämä kohta muistuttaa vähän myös aurinkoa (1b), sillä vaikka ajatuksen tasolla läsnä on vesi, viittaus elementtiin tapahtuu *shirabyōshin* koko hahmon kautta, mikä tekee *shirabyōshista* toimijan ja viitteestä epäsuoran. Pääasiallisesti eleissä 4e–f siis vesielementti liittyy vain katseeseen. Viuhkan rooli on silloin toimia ”poseerausvälineenä”.

Kohdassa 4g on kuitenkin ajatuksen tasolla ero, sillä eleen kehoitus on: ”niin kuin yrittäisit kerätä kuvajaisesi vedestä”. Tällöin ele olisi edellisiä eleitä (4e–f) konkreettisempi ja todellista

elettä jäljittelevämpi (P-Ia), sekä viittaus veteen voisi olla myös suurempi: jotainhan otetaan vedestä. Ele itsessään ei kuitenkaan kuvasta *vettä*, sillä siinä kuvataan toimintaa, joka *kohdistuu* veteen. Lisäksi on huomattava, ettei eleessä ole kyse selkeästä kauhaisusta (vrt. esim. 12b–d), vaan ennemmin viuhkan viennistä olkaa kohti. Tässä tapauksessa eleen tulkinta saattaakin jäädä abstraktiksi ja tunnelmaa luovaksi (P-II). Teoriassa pelkkä käsiliike ilman viuhkaa saattaisi täyttää eleen tavoitteen ”kerätä jotain vedestä”, joskin itse liike olisi epäluonteva, koska ”keräämisen” välittämiseksi liikkeessä pitäisi olla hieman syvempi koukkaus alaspäin. Viuhkaa käytetään tässä tapauksessa korostamaan elettä, sillä se on jokin väline, jonka avulla ”ei tarvitse kastella sormia”. Viuhkan käyttö siis ohjaa eleen tekemistä, mutta ei sinällään liity veteen, vaan varsinainen yhteys siihen syntyy katseen avulla.



Alkuasento on katse Saitenjiku-järveen (5a*). Kävelyn aikana viuhkan kärjellä ”piirretään” iso aaltokuvio ilmaan (5b).

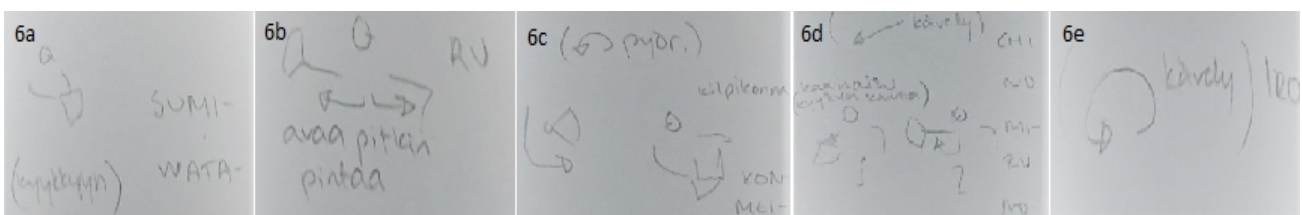
Analyysi (5a–b)

On olemassa mahdollisuus, että ele 5b voisi viitata aallon lisäksi maaston ominaisuuksiin: vuori (viuhka ylhäällä) ja vesi (viuhka alhaalla). Varsinainen linkki vuoreen tulee oikeastaan vasta 5b jälkeisessä eleessä (ei kuvattuna), jossa viuhka kohotetaan jälleen ylös ja ”katsotaan vuorta”. Siinäkin vuori liittyy kuitenkin ainoastaan katseen suuntaan, sillä sanoituksessakaan vuorta ei mainita, eikä viuhkan muodosta tai asennostakaan voida suoraan päätellä mitään. On siis epävarmaa osaako katsoja tulkita eleeseen vuoren.¹⁹¹ Olen tanssiessa tulkinnut eleen vähän sekoituksenomaisesti: itse eleen aaltona ja vuoren tausta-ajatuksena. Koska ajatusta ei voida nähdä, lienee loogista väittää, että kyseessä on kuitenkin ennemmin iso aalto, jonka tulkinta liittyy juuri suoritettavaan eleeseen.

¹⁹¹ Vuorta ei mainita sanoituksessa. Se saattaisi tosin liittyä Saitenjikon maisemaan, sillä kiinalaisiin maisemiin liittyy nihonbuyōn estetiikassa yleensä ajatus tussimaalausten vuoristoista.

Ele 5b muistuttaa hieman vihjailevia eleitä (P-III), joiden tosin aiemmin todettiin olevan intertekstuaalisia viitteitä eri tanssinumeroiden *välillä* eikä saman tanssin sisällä.¹⁹² Vihjailevuus kuitenkin auttaa eleen 5b tulkitsemisessa aalloksi: sama on nähty jossain aiemminkin.¹⁹³ Näkisin, että juuri tämä ”aiemmuus” vaikuttaa myös omaan tulkintatapaani, sillä käden liikerata elettä 5b tehdessäni on täsmälleen sama kuin isossa aallossa (1c). Samalla lailla viuhka kasvattaa tässäkin eleessä tanssijan kinesfääriä ja jatkaa käden linjaa eli korostaa eleen liikerataa selkeyttäen sen merkitystä. Siksi aaltona myös ele 5b on suora viittaus veteen, eleenä konkreettinen ja luonnonilmiöihin assosioituva (P-Ib).

Ele 5b eroaa aiemmasta isosta aallosta (1c) sillä, että se on kestoltaan pidempi ja tapahtuu kävelyn aikana eli prokseemisessa liikkeessä. Koska viuhkan todettiin jo korostavan eleen merkitystä, pelkkä samanaikainen kävely ei vaikuttaisi tuovan tai vievän informatiivista arvoa, ja liike säilyy aaltona prokseemisesta liikkeestä huolimatta. Mutta muuttuisiko eleen merkitys ilman viuhkaa? Kuten aiemmin (1c) analysoitiin, varsinainen aaltoliike eli pelkkä käden vienti ylös ja alas on viuhkan olemassaolosta riippumatta teknisesti ottaen sama, ja iso aalto olisi tiettyyn rajaan asti ymmärrettävissä ilman viuhkaakin. Mutta viuhkaton aaltoliike *yhdistettynä* kävelyyn herättäisi epäilyksen: tarkoittaako ele aaltoa vai käveleekö tanssija mäkeä alas? Prokseemisen liikkeen kanssa merkitys on siis vaarassa muuttua. Viuhkan kanssa tätä vaaraa ei kuitenkaan ole, sillä viuhkan kärjen ”piirtämä” kuvio erottaa sen mäestä.¹⁹⁴ Siispä: kävelyn yhteydessä viuhkan vaikutus isoon aaltoon ei ole enää ainoastaan selkeyttävä, vaan se saattaa jopa myös konkretisoida eleen merkityksen.



Vasenta kättä ja viuhkaa liu'utetaan tasaisesti ilmassa melkein vaakasuorassa linjassa eteen ja takaviistoon (6a–b). Ele 6c–e on kilpikonna¹⁹⁵, jossa viuhka viedään osittain hihan alle (6c). Tanssija

¹⁹² Vihjailevasta eletyypistä, ks. myös analyysi 12a–g.

¹⁹³ Ks. myös kummittelu ja simulakrumi luvussa 3.

¹⁹⁴ Mäkeä voitaisiin kuvata sivusuuntaisella liikkeellä, mutta ei viuhkan kärjellä eteenpäin ”piirtäen”.

¹⁹⁵ Kurjen tavoin kilpikonna-eleen jonkinlainen variaatio on tyypillinen ele *shūgimonoi*lle. Harjoitusohjelmassani oli esimerkiksi syksyllä 2016 yhtäaikaaisesti kaksi tanssia, joissa molemmissa oli kilpikonna. Kilpikonna viittaa luonnollisesti pitkäikäisyyteen. Kilpikonna esiintyy joskus tanssien tematiikassa kurjen kanssa, sillä japanilaisen sanonnan mukaan ”kurki on tuhat vuotta, kilpikonna kymmenen tuhatta”. *Shima no Senzaissa* kurki ja kilpikonna esiintyvät yhdistelmänä myös alun sanoituksessa *tanchōryokumō*. Ks. Kurki (eleessä 1a).

juoksee eteenpäin ja kyykistyy kauhaisemaan viuhkalla eteenpäin (6d). Sen jälkeen tanssija kävelee ympyrän pidellessään viuhkaa sivullaan pystysuorassa (6e).

Analyysi (6a–e)

Ele 6a–b saattaisi olla osittain abstraktimpi koristeellinen liike (P-II), joka luo tunnelmaa. Kuitenkin yhdistettynä sanoitukseen *sumiwataru* (”kirkastuu, tyyntyy”), olen tanssiessa yhdistänyt eleen tyyntyvän veden pintaan. Tyyntymistä kuvaa siis tasainen liike melkein vaakasuoraan ”pitkin veden pintaa”. Kuten aiemmista kohdista (aallot 1c–h sekä kurjet 1a ja 2b–d) on käynyt ilmi, luonnonilmiöiden eleet ottavat siitä jäljiteltäväkseen juurikin jonkin tietyn ominaisuuden eli muodon tai liikkeen, joka tässä tapauksessa on peilityn vedenpinnan tasaisuus. Tällöin kohdassa 6a–b voisi olla abstraktin lisäksi osia konkreettisen luokan luonnonilmiöihin assosioituvasta eleestä (P-Ib). Täten viittaus veteenkin on jälleen suora. Eleeseen osallistuvat tässä tapauksessa molemmat kädet, jotka vaikuttaisivat yhtä merkityksellisiä. Tällöin viuhkan rooli näyttäisi jäävän vähäiseksi. Vaikka se lisääkin kinesfääriä, ei se varsinaisesti osallistu vesielementin kuvaamiseen, eikä se selvennä toisen käden *liikerataa*, kuten vaikkapa kurjessa (2b–d). Veden tematiikka riippuu ennemminkin katseesta ja käden liikkeestä ilman, että dōgu tuo siihen merkitysarvoa.

Kilpikonna (6c–e) on epäsuora viittaus veteen, mutta liittyy elinympäristönsä kautta kurkeakin (1a ja 2b–d) konkreettisemmin siihen – kilpikonnahan ei ainoastaan saalista, vaan viettää suurimman osan elämästään siellä.¹⁹⁶ Kilpikonna on nihonbuyōssa vakiintunut liiketyyppi, ja siihen kuuluu yleensä viuhkan pitäminen osittain hihan alla (6c) sekä kävely (6e). Hihan alla ”piilottelevaa” viuhkaa (6c) itseään voidaan ajatella kilpikonnana, joka piilottelee osittain kuoressaan – ele on konkreettinen ja viittaa eläimeen (P-Ib) kilpikonnin ominaisuuden kautta. Tässä tapauksessa viuhkan olemus toimii eleessä tunnisteena, ja joko pelkkä esineen muoto tai viuhka yhdistettynä kimonon hihaan siis vaikuttaa koko eleen tunnistettavuuteen. Viuhka konkretisoi eleen.

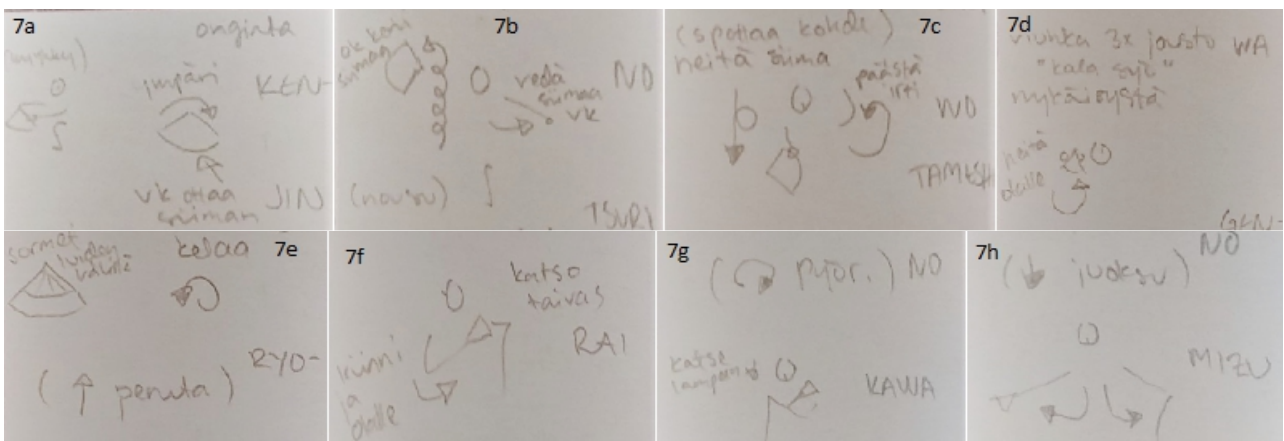
Esimerkiksi eräällä harjoituskerralla kävelyä (6e) hätiköidessäni sain opettajalta kehotuksen kävellä hitaammin: ”*kame dakara*” (kirj. ”koska kilpikonna”). Kävelyssä jää silti hieman epäselväksi, mikä eleestä tarkalleen ottaen tekee kilpikonnin. Jos koko tanssija tulkitaan kilpikonnana, sen tunnistettava ominaisuus voisi olla liike (sekin konkreettinen ja luonnonilmiöihin assosioituva; P-Ib). Silloin tunnistettavuus liittyisi tosin kineettisiin ja prokseemisiin elementteihin eikä varsinaisesti eleisiin. Kävelyn nopeus itsessään ei kuitenkaan ole erityisen hidas *Shima no Senzain* tai yleensääkään nihonbuyōn tyypillisiin kävelynopeuksiin nähden, joten kilpikonnien

¹⁹⁶ Kyseessä on siis vesikilpikonna.

yleisesti alakanttiin arvosteltua liikenopeutta ei voida pitää kilpikonnaan symbolina. Vaikka viuhkan muoto ei pystysuorassa asennossaan muistutakaan ulkoisesti kilpikonnaa, olen itse assosioinut kohdassa juuri viuhkan kilpikonnaksi. Osasyyn tähän on, että katse seuraa ympyrän aikana viuhkaa. Dōgu konkretisoi tällöin kilpikonnaan ulkomuodon, mutta varsinainen merkitys tulee katseesta ja kontekstista.

Shima no Senzaissa kilpikonnaan peruseleeseen (6c ja 6e) on lisätty juoksu ja kauhausu (6d). Tämä voidaan tulkita kilpikonnaan nostona viuhkalla vedestä tai jopa kilpikonna-viuhkan sukelluksena veteen. Koska kummassakin tapauksessa toiminta eli joko kauhausu tai kilpikonnaan sukellus suuntautuu veteen, viittaus veden olemassaoloon muuttuu myös hieman suuremmaksi (vrt. 4g). Ele itsessään ei kuitenkaan kuvasta vettä, eli vaikka vesi onkin kilpikonnaan kanssa ”siinä jossain”, kilpikonna toimii selkeämpänä *mitate*-keinona veteen. Olipa kyseessä sitten kilpikonna-viuhka tai nosto, ele on konkreettinen (P-I): kilpikonna-viuhka jäljittelee eläintä (P-Ib) ja nostaminen todellista nostamiseksi (P-Ia). Kummallekin tulkintatavalle on kuitenkin yhteistä se, että viuhka auttaa eleen tulkinnassa. Noston kohdalla ele (kauhausu) vielä lähtee liikkeelle dōgusta, sillä viuhka on kauhausuväline, ja siten korostaa eleä (kuten kohdassa 4g). Silloin itse kilpikonna jää tosin abstraktimmalle ajatuksen tasolle ja selvää on vain, että ”jotain nostetaan”. Jos taas viuhkan mieltää eläimeksi, dōgu luo eleen muotonsa avulla.

Vaikka kilpikonnaan varsinkin kohdissa 6d–e liittyy abstraktimpiakin ulottuvuuksia ”ajatuksen tasolla” olevasta kilpikonnasta, abstraktiutta syönee osittain se, että kilpikonna on vakiintunut eleytyppi. Abstraktiutta syönee sekin, että vaikka sanoituksessa ei oikeasti mainita kilpikonnaa, laulettuna *Konmei(-chi)* kuulostaa hieman sanalta *kame* (kilpikonna). Eleen tekee konkreettisemmaksi kuitenkin juuri viuhka sekä olemuksellaan että käytöllään.



Kohdassa 7a–e kuvataan onkimista. Siima vedetään suoraksi pyörittelemällä onkivapaa (7a–b),

onkivapa heilautetaan takakautta ja siima päästetään irti veteen (7c). Kala nykäisee kolmesti (7d), ja siima ”kelataan” pois vedestä (7e). Tanssija pyörähtää ympäri välieleellä (7f*) katsomaan joen vettä (7g), ja juoksulla päädytään avaamaan molemmat kädet melkein vaakatasossa sivuille, katse edelleen vedessä (7h).

Analyysi (7a–h)

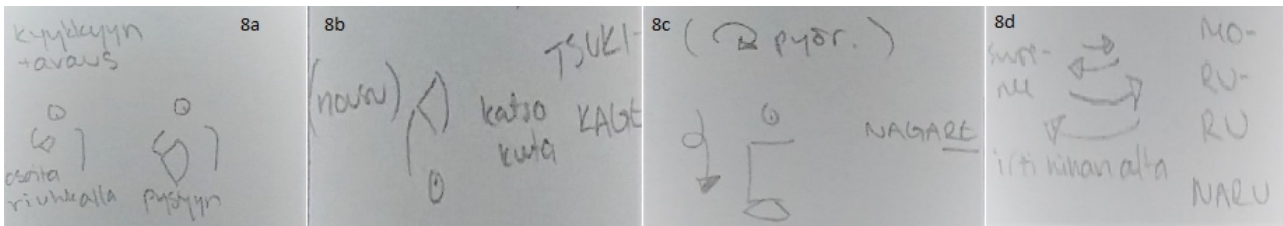
Eleissä 7a–e käytetään onkimista veden *mitatena* eli viittaus on ongen kautta epäsuora. Nämä eleet ovat konkreettisen luokan jäljitteleviä eleitä (P-Ia), sillä ne ovat tyylliteltäviä oikeasta kalastamisesta. Kiinnostavaa kyllä, viuhkaa pidetään elesarjan aikana auki ”minä tahansa litteänä esineenä” eikä kiinni, jolloin se ”miksi tahansa pitkäksi esineeksi” muuttuvana muistuttaisi huomattavasti selkeämmin onkivapaa.¹⁹⁷ Selitys saattaisi olla se, että suljettuna viuhka saattaisi olla liian ”helppo” tunnistettava. Se tekee eleestä hieman yllättävämmän ja samalla tanssista mielenkiintoisemman, jolloin se tarjoaa katsojalle uudenlaisia ”ahaa-elämyksiä” (ks. luku 3). Tällöin onkimiseleeseen yhdistyy myös abstraktimpia ja koristeellisempia ominaisuuksia (P-II). *Mitate* liittyy kuitenkin juuri onkimiseen käytettyyn esineeseen eli onkeen. Onkimista ei voida esittää pelkillä käsillä¹⁹⁸, jolloin viuhkan rooli eleessä on tärkeä. Dōgu siis luo eleen, sillä onkiminen liittyy kirjaimellisesti onkeen, ja ele lähtee liikkeelle viuhkan olemassaolosta esineenä.

Kohdan 7g vesielementti liittyy vain katseen suuntaan epäsuorana viitteenä heijastuksen kautta. Katse yhdistää veden myös eleeseen 7h, mutta tässä tapauksessa käsien ja suljetun viuhkan voitaisiin kuitenkin tulkita kulkevan veden pintaa pitkin, kuten *sumiwatarussa* (6a–b). Samalla tavoin sekin voisi sisältää konkreettisia luonnonilmiöihin assosioivia (P-Ib) merkityksiä viittaamalla peilityn vedenpinnan tasaisuuteen. Toisaalta 7h voisi liittyä sanoituksen *kawan* (joki) kautta jokeenkin, jonka muoto on pitkänomainen, kuten vaakasuora liikekin. Eleen tarkoitus on osaltaan myös rauhoittaa tilanne ennen kuin *Shima no Senzain* tanssillisempi osa alkaa. Se tavallaan valmistelee siis tulevaan avaamalla käsien avauksella ”näkymän joelle”. Veden pinnan tai alueen muotoa kuvailevana ele 7h on suora viite veteen. Viuhka toimii siinä kinesfäärin jatkeena ja korostaa pituutta (joki), mutta se ei vaikuttaisi selvästi yhdistävän elettä veteen, se vain ”sattuu olemaan kädessä” eleen ja miimillisen katseen aikana.

¹⁹⁷ Ks. Ernst tämän tutkielman luvussa 4.

Huom. On tietysti mahdollista, että kalastustyyli viittaa johonkin erikoistuneeseen perinnekalastamiseen ja siinä käytettyihin välineisiin.

¹⁹⁸ Toinen vaihtoehto dōguksi voisi olla puukeppi.



Suoraan kohdasta 7h viuhka avataan ensin kärki ”osoittamaan veteen heijastuvaa kuuta” ja käännetään pystyyn (8a). Tanssija nostaa katseensa ylöspäin ja kohottaa viuhkan ylös kämmenpuoli alaspäin (8b). Kuun heijastus virtaa veden pinnalla, kun viuhka viedään alas osittain hihan alle (8c) ja se liikkuu asteittain kasvavalla heilurimaisella liikkeellä (8d).

Analyysi (8a–d)

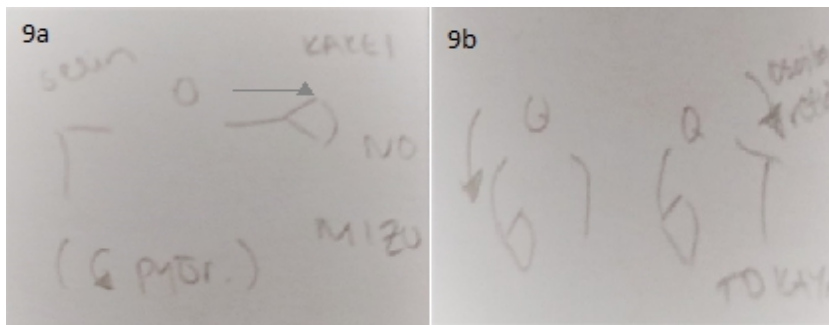
Kohdan kuu liittyy veteen heijastuksen kautta, eli kuu toimii epäsuorasti veden *mitatena*. Ele (8a) voitaisiin tulkita abstraktin luokan koristeellisena eleenä (P-II) ja sen toimivan ”vain” valmisteluna seuraavaan liikkeeseen. Kuitenkin viuhkan kaksi eri asentoa (8a molemmat) muistuttavat aurinkoa (1b): viuhkan muoto voisi viitata kuun muotoon ensin veden heijastuksessa (lappeellaan) ja sitten taivaalla (pystyssä). Siinä missä auringossa (1b) viuhka on pystyssä vaakasuunnassa, kuu on pituussuunnassa eli puolikuuna. Tällöin viuhka pyrkii muodollaan kuvaamaan kuuta konkreettisesti ja assosiaatiolla luonnonilmiöön (P-Ib). Viuhka siis konkretisoi eleen ulkonäöllään. Kuuta osoitettaessa (8a alku) viuhkan kärki toimii myös osoittavan etusormen¹⁹⁹ asemassa, jolloin se voisi olla jopa konkreettisen luokan todelliseen osoittamiseen pohjautuva jäljittelevä ele (P-Ia). Tässä tapauksessa viuhka olisi kuitenkin pelkästään kinesfäärin jatke, joka ei toisi eleelle informatiivista lisäarvoa, vaan kohdan narratiivi perustuisi ainoastaan viuhka-sormella osoittamiseen.

Ylös nostettu viuhka (8b) voitaisiin edelleen tulkita kuuksi, mutta se on osittain vinossa eikä viuhkan muoto tue täydellisesti enää assosiaatiota puolikuuhun. Näkisin eleen ennemminkin katseena kuuhun, ja ylös nostettu käsi suojaa silmiä suoralta kuunvalolta. Ele on siis konkreettinen ja todellista elettä jäljittelevä (P-Ia). Viuhka toimii kinesfäärin jatkeena, eikä sinällään ole eleelle välttämätön. Kuitenkin viuhkan nostaminen ”käden asemasta” silmien suojaksi on vakiintunut ele nihonbuyōn liikemateriaalissa. Eleestä ei silti sellaisenaan voida päätellä, suojaako tanssija katsettaan valolta, heijastukselta vai miltä, sillä sitä käytetään nihonbuyōssa myös yleensä katsottaessa asioita. Varsinainen yhteys kuuhun ja sen kautta veteen luodaan pääasiallisesti katseella mimeettisesti ja ulkopuolisesta kontekstista joko sanallisesti *tsukikage* (kirj. ”kuun varjo”, mutta

¹⁹⁹ Etusormi on japaniksi *hitosashiyubi* (人差し指), ”ihmistenosoitteelusormi”.

tässä käännetty kuun heijastukseksi) tai eleenä edellisestä kohdasta (8a).

Heiluva ele (8c–d) liittyy virtaukseen, mutta jälleen jää katsojan tulkinnan varaan, assosioituuko hihan alta pilkottava viuhka kuuksi, vedeksi vai kenties molemmiksi – kuun heijastushan näkyy veden pinnalla. Viittaus veteen voi silloin olla tulkintatavan mukaan joko suora (vesi) tai epäsuora (kuu). Vedellä ei oikeastaan ole tämän eleen kaltaista liikerataa (paitsi ehkä jossakin astiassa), joten tämän takia myöskään kuun kohdalla kyseessä ei ole konkreettinen ele vaan abstraktin koristeellinen (P-II). Tätä elettä (8c–d) ei voida oikeastaan tehdä ilman viuhkaa, sillä ensinnäkin pelkkä käsi ei käytännössä näy hihan alta – viuhka näkyy, koska se kasvattaa kinesfääriä. Toiseksi, eleen jatko (ei kuvattuna) ei myöskään ole mahdollinen ilman viuhkaa, sillä siinä tarkoitus on käännellä viuhkaa tanssillisesti. Näiden kahden seikan perusteella voidaan päätellä, että viuhka luo heilurieleen. Sen takia se luo yhteyden veteenkin, joko suoraan aaltona tai epäsuorasti kuun kautta.²⁰⁰



Eleessä 9a on *kakei* (笥 tai *kakehi* 掛樋: bambuputki). Tanssija seisoo selin yleisöön avaten viuhkakäden vasemman hihan päältä oikealle sivulleen, jolloin molemmat kädet ovat suorina sivuilla. Osio päättyy, kun pyörähdyksen jälkeen katse kohdistetaan veteen, jota osoitetaan vasemmalla kädellä (9b).

Analyysi (9a–b)

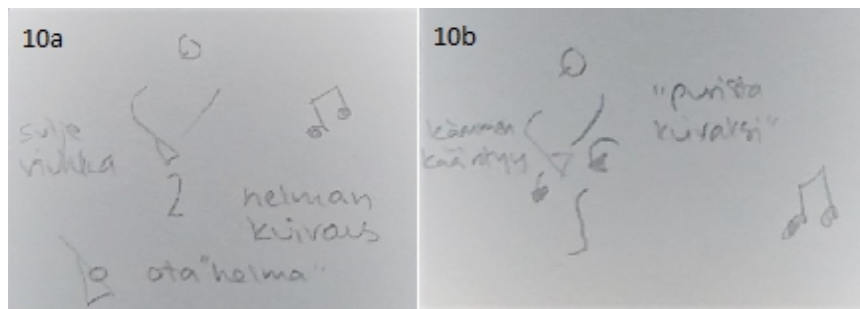
Kakei on epäsuora viittaus veteen, sillä se tarkoittaa bambu- tai puuputkea, jota käytetään puutarhan

²⁰⁰ Huomattavaa on, että *tsukikagea* alkaa *Shima no Senzain* tanssillisempi osio. *Jo-ha-kyū* -rakenteen lisäksi tanssillisuuden kasvuun vaikuttaa osittain myös rooliasu, sillä asuun kuuluva *eboshi*-päähine poistetaan juuri ennen *tsukikagea*. Vaikka *Shima no Senzai* tanssittaisiinkin *suodorina*, kahden ensimmäisen osion aikana ohjeena on ”päättä ei voi kallistaa paljoa, koska sinullahan on oikeasti *eboshi*”. Tanssillisuuden kasvaessa myös ei-konkreettisten eleiden osuuden olisi loogista ajatella kasvavan, mutta sekä konkreettisia että abstrakteja eletyyppejä esiintyy koko tanssin ajan. Tanssiosuuden ei ole tarkoitus muuttua kokonaan abstraktiksi, eikä se siten sulje pois konkreettisia eleitä.

kasteluun ja käsien pesemiseen. Koko asennon voisi tulkita siten, että tanssija on pystysuora kiinnike ja vaakasuora käsien linja muodostaa bambuputken, jossa virtaavaa vettä kuvataan viuhkaa kuljettavalla eleellä putken kanssa samassa linjassa. Ele on siis konkreettinen ja luonnonilmiöön assosioituva (P-Ib). Tähänastisissa esimerkeissä veden pintaa on kuvattu tasaisella liikkeellä (6a) ja pientä liikettä väpätöksellä (1g–h ja 4b–d). Eleessä 9a kuitenkin virtaus tehdään tasaisella liikkeellä. Ero selittyy sillä, että bambuputki on pinta-alaltaan vapaata vettä kompaktimpi. Varsinaisia aaltoja ei siis pääse syntymään, vaan vesi liikkuu putkessa *massana*, ja juuri tätä massan liikettä ele kuvaa. Viuhkalla itsellään ei sinänsä ole kuitenkaan suurta roolia eleessä, vaan käden liike luo virtauksen ja viuhka jatkaa kinesfääriä korostamatta sen kummemmin eleen liikerataa tai merkitystä tai veden ominaisuuksia.

Mitateen liittyen ei voida sivuuttaa sitä, että bambuputket ja niihin liittyvät kivialtaat ovat japanilaisessa estetiikassa arvostettuja esineitä, ja niitä käytetään esimerkiksi teehuoneiden ja temppelien puutarha-arkkitehtuurissa.²⁰¹ Niiden tarkoitus on luoda viittauksella assosiaatioita miellyttävyyteen, viileyteen ja puhtauteen – jotka nekin liittyvät veteen. Tämä viileyden ja puhtauden mielikuva saattaisi olla myös yksi lisä eleen merkitykseen, jolloin merkityskin on hieman abstraktimpi. Idealtaan eleessä voisi siis *mitaten* kautta olla myös abstrakteja ja tunnelmaa luoviakin (P-II) merkityksiä, vaikka ele itsessään onkin konkreettinen.

Päätösliikkeen (9b) osoittava ele konkreettinen pohjautuu todellisiin eleisiin (P-Ia), mutta veteen viitataan ainoastaan katseella ja vasemman käden osoittavalla eleellä, eikä *dōgulla* ole eleen merkityksen luomiseen vaikutusta.

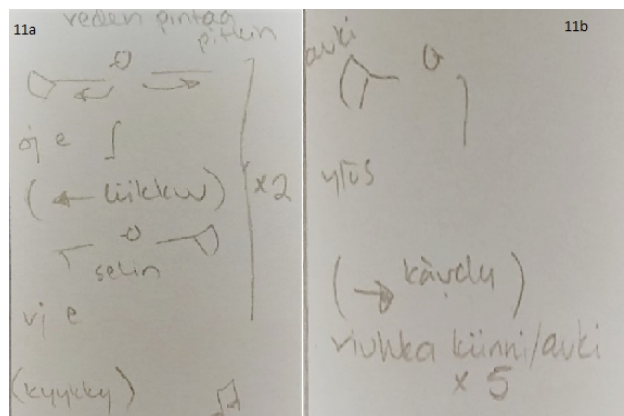


10a–b kuvaa helman puristamista kuivaksi vedestä. Suljettu viuhka asetetaan vasemmalle kämmenelle (10a) ja käännetään (10b) ranneliikkeellä ”kuivaksi”.

²⁰¹ Kotobank, viitattu 11.6.2017. Estetiikasta yleensä ks. esim. *tsukubai*-kivialtaisiin liittyen Patings, P. & M. 2017, viitattu 11.6.2017.

Analyysi (10a–b)

Koska tanssissa on käytetty tähän mennessä niin paljon referenssejä veteen, on tanssin idean kannalta ymmärrettävää, että myös kimono on kastunut. Viittaus veteen on helman kautta epäsuora. Ele on jälleen tyyllitelly todellisesta eleestä, ja niin ollen kuuluu konkreettisen luokan jäljitteleviin eleisiin (P-Ia). Dōgu on oleellinen osa elettä, sillä vaikka ele olisikin ymmärrettävissä pelkillä käsillä, sitä ei tehdä ilman dōgua. Tanssija ei myöskään oikeasti nosta kimononsa helmaa – luultavimmin etikettisääntöjen vuoksi. Dōgullisena vaihtoehtona viuhkalle voisi olla jokin kangas, mutta *tenugui*-liinan käyttäminen viittaisi liinan itsensä kastumiseen, ja hihan käyttäminen puolestaan hihan kastumiseen.²⁰² Viuhkan rooli on siis tärkeä merkityksen luomisessa, ja se luo eleessä käytetyn liikkeen.



Tanssija liikkuu eteenpäin avaten molemmat kädet rinnan kohdalta sivukautta vaakatasoon ja toistaa liikkeen kerran molemmille puolille (11a). Sen jälkeen tanssija kulkee eteenpäin käännellen viuhkaa kämmen vuorotellen ylös- ja alaspäin (11b).

Analyysi (11a–b)

Ele 11a muistuttaa esimerkiksi *sumiwatarua* (6a–b), jonka analysoitiin kuvaavan veden pintaa.

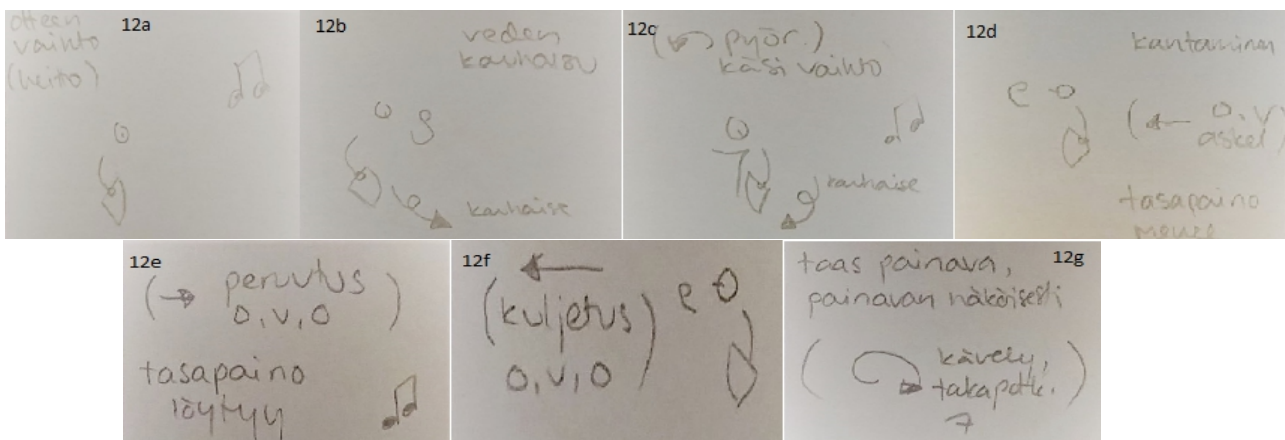
Erotuksena on kuitenkin, että 11a on nopeampitempoinen ja käännöksiä on yhteensä neljä.

Sumiwatarun tavoin kyseessä voi olla luonnonilmiöihin assosioituva konkreettinen ele (P-Ib), joka viittaa veteen suoraan. Tässäkään tapauksessa ei ole kuitenkaan niin selvää, onko kyseessä sittenkin abstraktimpi koristeellinen tanssikohta (P-II). Veden tema kuitenkin silloinkin säilyy katseen

²⁰² Hihan kastuminen on myös kiertoilmaus itkemiselle, sillä hihaan kuivataan kyyneleet. Hihaa käytettäessä merkitysero kohdassa 10a–b olisi huomattava.

suunnassa. Viittaus veteen on suora, mutta se liittyy mimiisiin ilmeisiin. Kuten *sumiwatarussakin*, myös kohdassa 11a kummallakin tulkintatavalla viuhka ja vasen käsi toimivat samanarvoisesti, ja viuhkan rooli on lisätä kinesfääriä korostamatta vesielementtiä tai liikerataa.

Eleen 11b²⁰³ tulkinnassa on samankaltainen ongelma: onko kyseessä abstraktin tanssillinen kävely (P-II), jossa viuhkaa käännellään koristeellisesti, vai symboloiko viuhkan kääntely esimerkiksi veden pinnalla kimaltelevaa valoa konkreettisella assosiaatiolla luonnonilmiöihin (P-Ib)? Tähän asti kimaltelua on kuvannut väpättävä aalto (1g–h ja 4b–d), mutta veden liike voi olla myös hieman rauhallisempaa, jolloin kimaltelustakin tulee suurempiliikkeistä. Koristeellisessa eleessä viittaus veteen ei ole ollenkaan, kun taas konkreettisen eleen kohdalla viittaus veteen on suora. On kuitenkin huomattava, että kummassakin tapauksessa juuri viuhkan käyttö tekee eleestä koristeellisen tai konkreettisen. Jos eleen tulkitsee liittyvän veteen, se tapahtuu nimenomaan viuhkan muodostaman liikkeen kautta, ja silloin viuhka korostaa ja selkeyttää veden narratiivia. Jos eleen taas tulkitsee koristeelliseksi, juuri viuhkan kääntely erottaa koristeellisen kävelyn ”tavallisesta” kävelystä.



Eleet 12a–g ovat suora jatko ruudulle 11b. Sanko nostetaan käteen (12a) otteella kiinni paperista. Viuhkalla kauhaistaan vettä kummallakin kädellä (12b–c). Tanssija ”menettää tasapainonsa” lähtiessään liikkeelle (12d), ja peruuttamalla ”vakautetaan” asento (12e). Sankoa kuljetetaan jälleen eteenpäin (12f), mutta lopussa se alkaa taas painaa (12g).

²⁰³ Koreografiaan kuului alunperin seitsemän askelta, mutta ne vähennettiin viiteen, koska polviongelmien takia nopea kyykkyyn–ylös -liike piti rauhoittaa. Tästä voidaan huomata, että vaikka *katan* voidaankin ajatella olevan tiukkojen sääntöjen verkosto, tanssit eivät ole täysin kiveen kirjoitettuja, ja siihen on mahdollista tehdä muutoksia tanssijan kulloistenkin kykyjen mukaan.

Analyysi (12a–g)

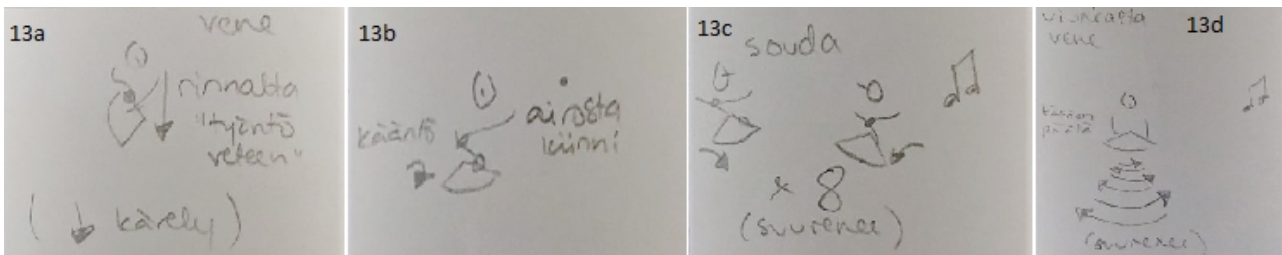
Shima no Senzaissa viuhka-sankoa käytetään veden kauhaisemiseen, ja viittaus veteen tulee epäsuorana dōgun avulla. Sen lisäksi, että sangon täyttämiseen ja kuljettamiseen liittyvät eleet (12a–g) perustuvat konkreettisiin (liikeradaltaan ja ulkonäöltään) todellisiin eleisiin (P-Ia), kohdassa toteutuu myös toisiin teoksiin vihjaileva eletyyppi (P-III). Eleen assosiaatio *Shima no Senzain* ulkopuoliseen teokseen saattaa olla tarkoituksellinen tai tahaton, mutta intertekstuaalisuus *Shiokumiin* on selkeä (ks. luvut 3 ja 4). Kuten aiemmin tässä tutkielmassakin on sivuttu, tässä (12a–g) käytetään viuhkaa *Shiokumin* vesisangon sijaan. *Shima no Senzain* kohdalla ei tosin ole varmaa, kerätäänkö vettä sankoon juuri suolan valmistamista varten, mutta liikemateriaali on kummassakin tanssissa samantyylistä: vettä kauhaistaan molempiin sankoihin ja sangot alkavat painaa niitä kuljettaessa.²⁰⁴ Sangot painavat huomattavasti enemmän kuin viuhka, ja dōguun suhteutettu voima on erilainen sangon ja viuhkan välillä. Viuhkan liikuttamistapa eroaa tietenkin myös oikeasta sanko-dōgusta, sillä sankoja on kaksi ja niiden heilumista nyörin varassa täytyy kontrolloida, kun taas *Shima no Senzaissa* on tukeva ote yhden viuhkan paperista. Lisäksi kädellä kiinniottamisen tekniikka eroaa tanssien välillä, sillä sankoihin itseensä ei varsinaisesti kosketa, vaan niitä kiinni pitävään naruun, kun taas viuhkaan tartutaan paperista eli suoraan ”sangosta”.

Sangon tulkitsemiseksi jonkin dōgun olemassaolo on välttämätön. Viuhka toimii sankona suurpiirteisen muotonsa ansiosta, ja otteen vaihtaminen paperiin (perusotteen sijaan) tekee siitä vielä sankomaisemman sekä pitkäkhön muotonsa ansiosta että kauhaisun kuvaamiseen tarkoituksenmukaisemmalla käsittelytavalla. Tässä tapauksessa viuhka tekee sangon tunnistettavaksi eli konkretisoi esineen. Sanko-dōgun ja viuhkan lisäksi kauhaisemisen kuvaamisessa voisi toimia teoriassa myös jokin päähine. Mielestäni kuitenkin viuhkan muoto tekee tunnistamisesta helpomman kuin mikä se olisi päähineen kanssa, eli oikean sangon jälkeen se on ”seuraavaksi konkreettisin” dōgu.

Varsinaisesti painavuuden ilmaisu liittyy enemmän vartalon käyttöön eli kineettiseen liikkeeseen kuin dōgun käyttöön. Kuitenkin esineen identifioinnin lisäksi oleellista itse eleiden 12a–g suorittamisen kannalta on dōgu. Vaikka vartaloa voitaisiinkin kyykistää ja suoristaa samalla tavoin dōgulla kuin ilmankin sitä, ilman dōgua kauhaisun ele (12 a–c) ei ole toteutuskelpoinen. Tasapainon menettäminen (12d–g) luetaan toisaalta osittain edellisistä eleistä eli kauhaisuista (12a–

²⁰⁴ Useaan varsinkin kabukibuyōn naisroolin tanssiin on vakiintunut liikemateriaaliksi jonkinlainen ”kompurointi”. Esim. *tsumatsuku* eli ”helman tallaaminen” kertoo yleensä siitä, että nainen on niin uppoutunut tanssiin tai tunteeseen, että polkaisee vahingossa helmansa päälle ja uhkaa menettää tasapainonsa. Sangon kuljetus on eräänlainen keino ilmentää naisellisuutta: ”nuori neito ei jaksakaan kantaa painavaa sankoa”. Poikkeuksiakin naiskuvaan toisaalta on esim. supervahva *Ōmi no Okane*. Feminiinisyttä tai maskuliinisuutta ilmentävät eleet voisivat olla sukupuolentutkimuksen kannalta mielenkiintoinen aihe.

c), mutta viuhkan kantaminen itsenäisenäkin eleenä (12d–g) kertoo jonkin painavan esineen kantamisesta. Viuhka siis luo kauhaisueleen (12a–c), ja se konkretisoi kävelyn (12d–g) tarkoituksiperän (sangon kuljettaminen paikasta A paikkaan B) sekä sen, miksi tanssijalla on ongelmia tasapainon säilyttämisen kanssa (painava sanko).



Ruudut 13a–d kuvastavat venettä ja veneilyä. Viuhka ojennetaan kävellessä eteenpäin niin kuin vene työnnettäisiin vesille (13a). Soutaessa airoa eli viuhkaa käännellään ranteella ylös–alas asteittain kasvavalla liikkeellä (13b–c). Viuhka vaihdetaan kämmenselkien päälle ja sitä keikutetaan puolelta toiselle asteittain kasvavalla liikkeellä (13d).

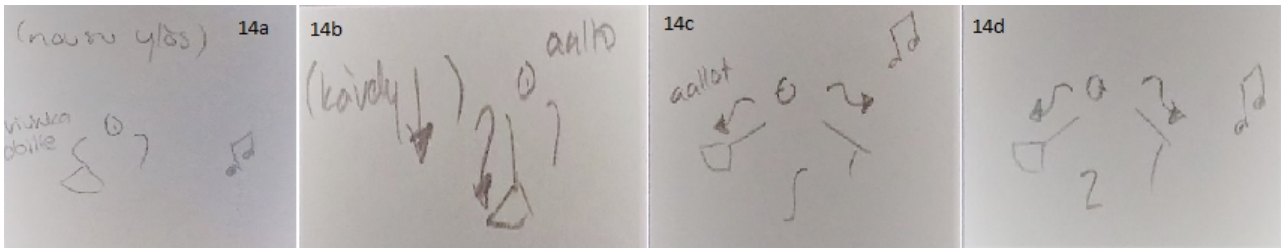
Analyysi (13a–d)

Vene viittaa veteen epäsuorasti. Sillä on kuitenkin ehkä vielä kurkea ja kilpikonnaakin kiinteämpi assosiaatio veteen, joten veteen liittyvän *mitaten* ilmeneminen kohdassa on selkeä. Eleessä 13a viuhka toimii muodollaan kokonaisuena veneenä tai olemuksellaan osana venettä. Ele on konkreettinen ja todellisesta veneen työntämisestä pohjautuva (P-Ia). Viuhka konkretisoi sen, mitä tanssija työntää eteenpäin eli viuhkan käyttö ohjaa siis elettä.

13b–c on nihonbuyōssa vakiintunut tapa veneen soutamisen kuvailemiseen ja sitä käytetään muissakin tansseissa (esim. *Fuji musume*) toteutettuna joko suljetulla tai avonaisella viuhkalla. Intertekstuaalisena viitteenä toteutuu taas vihjaileva eleiden kategoria (P-III). Dōgu toimii airona, jota liikutellaan kääntämällä rannetta. Yhteys veteen ilmenee siten, että käden liike kasvaa tasaisesti eleen edetessä, jolloin se viittaa kasvaviin aaltoihin. Ele on konkreettinen, mutta nyt siinä yhdistyvät sekä todellisesta eleestä pohjautuva ele (soutaminen; P-Ia) että luonnonilmiö (aallokko; P-Ib). Viittaus veteenkin tapahtuu kahdella tasolla: epäsuorasti airon kautta ja suorasti aallokon kautta. Aallot tehdään käsien liikkeellä, eli viuhka ei ole osallisena niihin, mutta kokonaisuena soutamiseleenä viuhka konkretisoi airon. Tässä tapauksessa viuhka-airo on tekemisen kohde, ja viuhka luo eleen, koska se ei ole mahdollinen ilman dōgua.

Eleessä 13d viuhka vaihdetaan pidettäväksi kämmenselkien päällä. Viuhkan voidaan

kuvitella olevan vene, joka keinuu asteittain kasvavassa aallokossa. Viuhka viittaa veneeseen esineenä, mutta itse ele on konkreettinen ja assosioituu luonnonilmiöön (P-Ib). Kuten edellisessäkin kohdassa, viittaus veteen on sekä epäsuora (vene) että suora (aallokko). Aallokon kuvaaminen tehdään siis jälleen käsillä, mutta viuhka konkretisoi eleen eli sen, mitä aallokko kuljettaa.



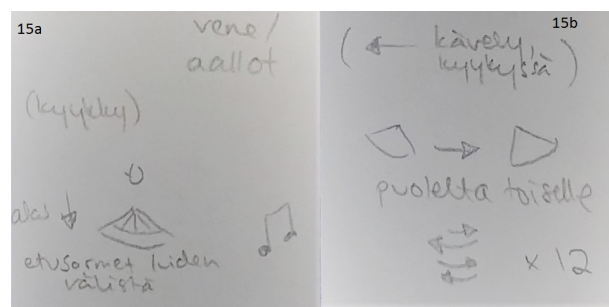
14a on suora jatko 13d:lle. Tanssija nousee ja nostaa viuhkan alkuasentoon *obille* eli kimmonon vyölle (14a*), josta liike jatkuu isoksi aalloksi kävelyn aikana (14b). Isot aallot tehdään kerran oikealle (14c) ja kerran vasemmalle (14d) yhtäaikaan molemmilla käsillä.

Analyysi (14a–d)

Varsinainen vesielementti alkaa ruudusta 14b isolla aallolla. Se liikkuu eteenpäin, kuten kohdassa 5b. Aaltona se on samankaltainen eli konkreettinen ja luonnonilmiöihin assosioituva (P-Ib), sekä suora viittaus veteen. Tässä kohdassa mielestäni kuitenkin ei ole samankaltaista ongelmallista yhteyttä vuoreen kuin kohdassa 5b – luultavasti kontekstinkin takia, sillä kohtaa 14b ympäröi vain vesiteema eikä laajempi ”kauniit maisemat”, kuten eleessä 5b. Muidenkin isojen aaltojen tavoin, viuhka lisää siis tässäkin kinesfääriä, ja siksi korostaa aallon muotoa piirtämällä aaltokuvion kärjellään.

Ele 14c–d on sekin aaltokuviona suora viittaus veteen, konkreettinen ja luonnonilmiöihin assosioituva (P-Ib). Se muistuttaa edellä käsitellyistä aalloista eniten kohtaa 1c, mutta tässä tapauksessa molemmat kädet tekevät aallon: oikea viuhkalla ja vasen ilman. Kuten kohdassa 1c ja 5b analysoitiin, varsinainen aaltoliike eli pelkkä käden vienti ylös ja alas on viuhkalla ja ilman sitä teknisesti ottaen sama. Vaikka ele 14c–d tavallaan onkin ”liikkuvampi” kuin 1c, siinä ei ole kävelyn kaltaista prokseemista etenemistä, vaan se liikkuu paikallaan. Tämän takia kohdan 5b kaltaista merkityseroa eli sekaannuksen vaaraa alamäen kulkemiseenkaan ei ole. Toisaalta eleen tulkitsemista aalloksi selkeyttää se, että kyseessä on nimenomaan kaksi elehtivää kättä. Molemmilla käsillä esimerkiksi mäkisen maaston kuvaileminen ei vaikuta ylipäätään edes mahdolliselta ajatukselta –

tanssijahan kävelisi yhtä aikaa kahteen eri suuntaan. Tämän pohjalta aaltoliike vaikuttaisi olevan yhtä helposti ymmärrettävissä sekä oikeassa viuhkakädessä että pelkässä vasemmassa. Dōgu vaikuttaisi siltä kannalta vain kasvattavan kinesfääriä, mutta toisaalta juuri kinesfäärin lisäys ja kärjellä piirretty aaltokuvio selkeyttää liikerataa, kuten aiemmissakin isoissa aalloissa (1c ja 5b). Tällöin viuhkakäden osuus ”tarkemman merkityksen luojana” selventää tavallaan myös vasemman käden tekemisiä. Viuhka siis jälleen korostaa eleen vesielementtiä, ellei yhdistyminen toisen käden liikkeeseen jopa konkretisoi sitä.

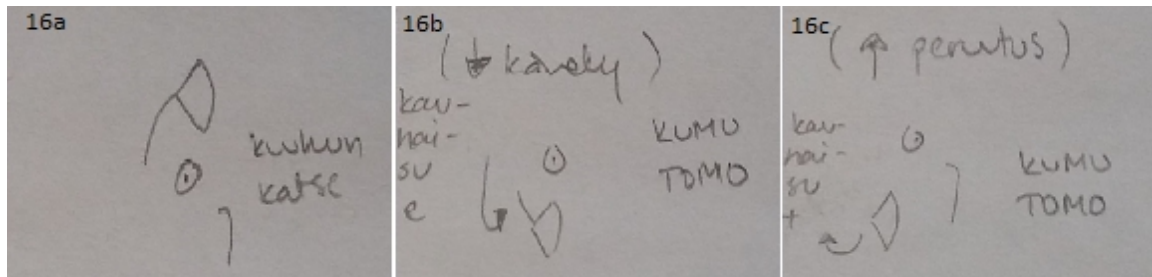


Kohdan 15a–b aihe on vene. Sormet ovat pystyssä olevan viuhkan luiden välissä (15a), ja tanssija etenee tilassa heilutellen viuhkaa puolelta toiselle (15b).

Analyysi (15a–b)

Ele 15a–b muistuttaa kohtaa 13d, mutta tässä kohtaa ote viuhkasta on erilainen ja tanssija etenee tilassa. Viuhkan voidaan kuvitella olevan vene, joka keinuu aallokossa. Vene on epäsuora viittaus veteen, mutta aallokko yhdistää eleen suoraan elementtiin.

Kuten kohdassa 13d, tässäkin (15a–b) ele on konkreettinen ja assosioituu luonnonilmiöön (P-Ib). Eleen 15a–b aikana tanssija on kuitenkin kyykyssä, ja vaikuttaa melkein siltä kuin hän olisi liikkuvan veneen kyydissä. Ele ei sinällään ole tyylitelty todellisista eleistä, mutta sen voitaisiin ajatella tarjoavan sen verran tarkan kuvauksen veneellä matkustamisesta, että se sijoittuisi jonnekin konkreettisten todellista jäljittelevien (veneily; P-Ia) sekä luonnonilmiöihin assosioituvien (aallokko; P-Ib) eleiden välimaastoon. Aallokon kuvaaminen tehdään siis käsien liikkeellä, mutta viuhka konkretisoi jälleen eleen eli sen, mitä aallokko kuljettaa.



Kohdassa 16a–c kuvataan kuun heijastusta ja sen kauhaisua vedestä. Tanssija katsoo kuuta (16a), ja kauhaisee vettä kulkien ensin eteenpäin (16b) ja sitten taaksepäin (16c).

Analyysi (16a–c)

Kohdan 16a ylös nostettu viuhka voitaisiin tulkita kuuksi, mutta toistuvan²⁰⁵ liikekuvion vuoksi tulkitsemisen eleen ennemminkin *tsukikagen* (8b) tavoin katseena kuuhun, jonka valolta viuhka suoja. Ele on jälleen konkreettinen ja todellista elettä jäljittelevä (P-Ia). Viuhka toimii tässäkin kinesfäärin jatkeena, eikä sinällään ole eleelle välttämätön, mutta sen vakiintuminen osaksi nihonbuyōn liikemateriaalia nostaa sen eleellistä arvoa. Varsinainen yhteys veteen on epäsuora ja tulee esille katseen kautta ja tarkemmin oikeastaan vasta seuraavissa eleissä 16b–c, jossa kuun heijastus osuu veteen.

Kauhaiseminen (16b–c) itsessään on eleenä epäsuora viittaus veteen, vaikka itse toiminta kohdistuukin veteen. Tämä kohta on toinen tanssin parhaimmista esimerkeistä siinä, miten sanoitus *kumu* (kauhaista) ja ele yhdistyvät toisiinsa samanaikaisesti. Varsinainen kauhaisu muistuttaa jotakin eleiden 4g ja 12a–c väliltä, sillä nyt kyseessä on (osittain sanoituksenkin takia) selkeämpi kauhaisu kuin kohdassa 4g, mutta ei kuitenkaan tietty veden keräämistä varten tapahtuva kauhaisu kuten eleissä 12a–c. Viuhkalla yritetään kauhaista (16b–c) vettä, jolloin se on konkreettinen ja pohjautuu todelliseen eleeseen (P-Ia). Kuten aiemmissakin kauhaisuissa, viuhkan rooli on välttämätön eleen merkitykselle, ja se lisäksi luo eleen liikkeen.

²⁰⁵ Simulakrumi, kummittelu ja Pronkon vihjaileva kategoria, ks. analyysin kohta 5a–b.

Tutkimusanalyysin yhteenveto

Tapaustutkimuksessa keskityttiin tarkastelemaan dōguja eleissä veden tematiikan avulla. Osassa eleistä yhteys veteen ilmenee dōgua merkityksellisemmin joko miimillisillä ilmeillä eli katseella (esim. *shirabyōshi* 4e–f) tai muulla tanssissa ilmenevällä kontekstilla (esim. vesi 2e–i). Toisaalta osassa eleitä käden liike vaikuttaa oleellisesti viittauksen luomiseen, ja dōgu toimii tavallaan ”käden jatkeena” tuomatta eleelle suurempaa merkitysarvoa (esim. *sumiwataru* 6a–b). Osaa eleistä puolestaan leimaa tulkinnanvaraisuus, ja tulkintatapoja eleen merkitykseen saattaa tulla kaksi. Nämä eleet vaikuttaisivat järjestäin olevan liikkeitä, jotka jollain tavalla yhdistyvät myös abstraktimpaan tanssilliseen funktioon (esim. kävely 11b). Kuitenkin valtaosasta tapauksen eleistä ja elesarjoista pystytään erottelemaan kolmentyyppisiä dōgun rooleja: eleen luominen, konkretisoiminen ja korostaminen. Luominen tarkoittaa, että ilman dōgua elettä ei synny eikä siten viittausta veteenkään. Konkretisoiminen voidaan puolestaan tiivistää niin, että dōgun rooli on konkretisoida eleen tarkoitus ja mikä siinä tarkalleen ottaen viittaa veteen. Korostaminen taas tarkoittaa, että varsinainen ele on jo oikeastaan olemassa ja ymmärrettävä sellaisenaan, mutta dōgu vielä korostaa sen merkitystä eli selventää tulkintaa.

Tapaustutkimuksen esimerkit on jo lähtökohtaisesti valittu niin, että niissä ilmenee vesi-teema. Eleissä siis viitataan veteen joko suoraan vesielementillä (esim. aalloilla) tai epäsuorasti jonkin veteen liittyvän eläimen, esineen tai toiminnon kautta. Suorassa viittauksessa viuhka viittaa *mitatella* esineen itsensä ulkopuolelle veteen. Epäsuorassa viittauksessa *mitate* tapahtuu välillisesti viuhka-esineen tai tanssijan eleen viittauksella eläimeen, esineeseen tai toimintoon, joka puolestaan viittaa eteenpäin veteen.²⁰⁶ Dōgun luomista eleistä tutkimusanalyysissä voidaan havaita sekä suoria (ranta-aalto 3d–g) että epäsuoria (kurki 1a, onginta 7a–e, veden keräys 12a–c ja 16b–c sekä toisella mahdollisella tulkintatavallaan kilpikonna 6d) viittaustapoja. Eleen luomiseen liittyy myös kaksiosaisen merkityksen sisältäviä eleitä, jossa käsillä tehdään suora viittaus veteen aalloilla, ja viuhka luo epäsuorasti vettä kuvaavan asian joko kuuna (heiluri 8c–d) tai veneenä (airo 13b–c). Dōgun konkretisoimista yksiselitteisistä eleistä näyttäisi löytyvän vain epäsuoria viittauksia veteen (kilpikonna 6c, kuu 8a, vene 13a ja sangon kanssa käveleminen 12d–g). Konkretisoituihinkin eleisiin kuuluu toisaalta kaksiosaisiakin merkityksiä sisältäviä eleitä aalloilla keinuvista veneistä (13d ja 15a–b), joissa käsillä viitataan veteen suoraan aaltolina ja viuhka konkretisoi aalloilla kulkevan esineen epäsuorasti. Vaikka konkretisoiminen näyttäisikin tapahtuvan pelkästään epäsuorissa viittauksissa vene-esineiden kautta, ei voida väittää, että konkretisointi liittyyisi

²⁰⁶ ”Puhtaassa tanssissa” viuhka saattaa lisäksi viitata myös viuhkaan esineenä itsenään.

ainoastaan esineisiin: kaksi suoraan veteen viittaavaa aaltoa (5b ja 14c–d) sijoittuvat analyysissä konkreettisen ja korostavan tyyppin väliin. Dōgun voitaisiin siis näissä tapauksissa päätellä määrittelevän sen, mitä eleestä halutaan päälimmäisenä tulkita: se mitä juuri viuhka kuvaa – ei käsi. Viuhka tavallaan siis kiinnittää huomion eleeseen ja sen tulkintatapaan eli konkretisoi sitä. Dōgun korostamissa eleissä puolestaan on havaittavissa kummankinlaisia eli suoria (aallot 1c–h, 4b–d ja 14b) sekä epäsuoria (kurki 2b–d) viittauksia veteen. Siispä: sekä suoria että epäsuoria viittaamisen tapoja voidaan löytää kaikista kolmesta dōgun roolista eleessä. Näin ollen ei pystytä päättämään, että *mitate* eli jonkin toisen asian kautta välillisesti tehdyt viittaukset olisivat yleisempiä tai harvinaisempia jossakin näistä kolmesta roolista.

6. Loppupäätelmät

Tässä pro gradu -tutkielmassa keskityttiin tutkimaan dōguja ja pyrittiin selvittämään niiden merkitystä nihonbuyōssa. Kiinnostus suuntautui erityisesti siihen, miten dōgu vaikuttaa tanssijan eleisiin. Tutkielmassa ollaan löydetty vastaus tutkimuskysymykseen dōgun roolista eleessä. Vaikkei aukottomasti kaikista, silti suurimmasta osasta dōguilla tehtävistä nihonbuyōn eleistä voidaan erottaa dōgulle kolme roolia: korostava, konkretisoiva ja luova. Niitä voidaan hyödyntää työkaluina eleiden tarkastelemisessa. Vaikka tapaustutkimuksessa keskityttiinkin analysoimaan nimenomaan viuhkalla luotuja eleitä, korostavat, konkretisoivat ja luovat roolit eivät ole nähdäkseni sidottuja ainoastaan viuhkaan, vaan niillä voidaan tarkastella muillakin dōguilla tehtyjä eleitä: esimerkiksi päivänvarjo voisi korostaa, että tanssija pudistelee ulkoisesta olemuksestaan lunta (tai ilman juonellista merkitysarvoa korostaa eleen näyttävyyttä kasvattamalla kinesfääriä ja dōgun liikerataa), konkretisoida, että tanssija pakenee sateelta, tai luoda varjoa pyörittelemällä tyttömäisyyttä korostavan, leikittelevän eleen. Tietysti *mitaten* viittaussuhde sekä dōgun koko ja muoto on otettava huomioon työkalun käytössä – päivänvarjolla ei välttämättä ole tarkoituksenmukaista kuvata aaltoa. Tutkimuksen tarkoituksena ei ole ollut osoittaa dōgun ylivertaista asemaa eleissä tai ylipäättään nihonbuyōn elementtien joukossa – kuten monet teoriaosuuksissa siteeratut kabukintutkijatkin ovat korostaneet, kabuki ja nihonbuyō ovat useamman tasa-arvoiseksi tulkitun elementin yhdistelmä. Ja kuten tutkimusanalyysistäkin on käynyt ilmi, eleitä ei voida tulkita mustavalkoisesti ainoastaan dōgun kautta, vaan niihin vaikuttavat niin tanssijan liike kuin vaatetus, musiikki ja muutkin nihonbuyōn elementit. Vastavuoroisesti myös ele vaikuttaa dōgun merkityksen ymmärtämiseen. Tutkielmassa käsiteltyjen asioiden pohjalta voidaan kuitenkin todeta, että dōgun käyttö vaikuttaa

tanssiin kahdella tavalla: Ensinnäkin fyysisellä tasolla dōgun materiaalinen olemus vaikuttaa liikeratojen ja kinesfäärillisen ulottuvuuden muodostamiseen. Toiseksi dōgun käytöllä on syvempikin taso, jonka tehtävä on välittää *mitaten* avulla luotuja mielikuvia ja joskus jopa vaikuttaa psykologisesti ns. ”jännitysmomenttina” lisäämällä eleisiin jännittävyyttä tai yllättävyyttä.

Pro gradu -tutkielmani tarkoitus on ollut tutkimuskysymysten selvittämisen lisäksi virittää akateemista keskustelua vielä suhteellisen vähän Suomessa tutkitusta aihepiiristä. Tämän tutkimuksen yhteydessä on ilmennyt joitakin lähestymistapoja, kuten esimerkiksi briljeeraus, joista voitaisiin saada hedelmällisiä työkaluja kabukin ja nihonbuyōn tutkinnassa. Länsimaisessa Japanin-tutkimuksessa ajoittain kuultu fraasi ”no ei tätä oikein voi käyttää, kun tämä on länsimainen teoria” ei tietenkään ole muuttanut merkitystään, ja kulttuurisidonnaisten teorioiden tai eri kulttuureista peräisin olevien lähtökohtien riskit onkin aina syytä tunnistaa. Kuitenkin esimerkiksi Fosterin esittämisen tapojen tarkastelun myötä on käynyt ilmi, että länsimaiset (tanssin)tutkimukselliset työkalut eivät välttämättä olekaan loppujen lopuksi niin kaukana kuin niiden voitaisiin kuvitella olevan.

Tutkielmalla on jo ehtinyt olla merkitystä henkilökohtaiselta tasolta ajateltuna. Eleiden, dōgujen sekä niiden välisen vuorovaikutussuhteen tarkastelu on laajentanut näkökulmaani itse tanssilajin harjoitteluun. Se on herättänyt esimerkiksi kiinnostuksen pohtia tarkemmin, miksi tulkitsen eleen niin kuin tulkitsen. Toisaalta myös ihailuni dōguja kohtaan on kasvanut entisestään – onhan joidenkin eleiden kohdalla dōgujen merkitys ratkaiseva. Käytännön hyötyä tutkielman kirjoittamisesta on ollut myös esimerkiksi *Shima no Senzain* sanoituksen kääntämisestä, sillä harjoittelussani esitystä varten se auttoi eleiden tulkinnan ohella myös hahmottamaan musiikillisia kohtia tarkemmin.

Tiivistäen sanottuna: tästä pro gradu -tutkielmasta on selvinnyt kiinnostavia asioita sekä tutkimukselliselta että henkilökohtaiselta kannalta ajateltuna. Aihepiirissä on kuitenkin vielä runsaasti tutkittavaa jäljellä, ja haluaisinkin tulevaisuudessa vielä jatkaa tutkimusta sen parissa.

Lähteet

Kirjat (painetut)

Baudrillard, Jean. 1996. *System of objects*. Kääntänyt James Benedict. Lontoo: Verso.

Bennett, Jane. 2009. *Vibrant matter*. Durham (N.C.): Duke University Press.

Berkin, Nicole. 2014. "Cartomania and the Scriptive album: Cartes-de-visite as objects of social practice." Teoksessa Marlis Schweiter & Joanne Zerdy (toim.). *Performing objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave Macmillian, 49-62.

Brandon, James R. 1979 [1978]. "Form in Kabuki Acting." Teoksessa James R. Brandon, William P. Malm & Donald H. Shively. *Studies in Kabuki: Its Acting, Music and Historical Context*. Honolulu: University Press of Hawaii, 63-132.

Cavaye, Robert; Griffith, Paul & Senda, Akihiko. 2004. *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*. Tokio: Kōdansha.

Cross, Lezlie C. 2014. "The linguistic animation of an American Yorick." Teoksessa Marlis Schweiter & Joanne Zerdy (toim.). *Performing objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave Macmillian, 63-75.

Fischer-Lichte, Erika 1992 [1983]. *The Semiotics of Theatre*. Kääntänyt Jeremy Gaines & Doris L. Jones. Indianapolis: Indiana University Press.

Fujita, Hiroshi. 2001. *Nihonbuyō handobukku*. Tokio: Sanseido.

Fujita, Hiroshi. 2006. *Kabuki handobukku*. Tokio: Sanseido.

Furuido, Hideo 1998. *Kabuki: Toikake no bungaku*. Tokio: Perikansha.

Gillespie, Benjamin. 2014. "Que(e)rying Theatrical Objects." Teoksessa Marlis Schweiter & Joanne Zerdy (toim.). *Performing objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave Macmillian, 149-160.

Greenblatt, Stephen. 1991. "Resonance and Wonder." Teoksessa Ivan Karp & Steven D. Lavine (toim.). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Washington [DC]: Smithsonian Institution Press, 42-56.

Hanayagi, Chiyo. 1985 [1981]. *Nihonbuyō no kiso*. Tokio: Tōkyō shoseki.

Harris, Jonathan Gil. 2010. *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press Inc.

Hattori, Yukio. 1996. *Hanamichi no aru fūkei: Kabuki to bunka*. Tokio: Hakusuisha.

Hutcheon, Linda. 2013. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Kawatake, Toshio. 1990. *Japan on stage: Japanese Concepts of Beauty as Shown in the Traditional Theatre*. Kääntänyt P. G. O'Neill. Tokio: 3A Corporation.

MacGregor, Neil. 2010. *A history of the world in 100 objects*. London: Allen Lane.

Nagrin, Daniel. 2001. *Choreography and the specific image: Nineteen essays and a workbook*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Nahm, Kee-Yoon. 2014. "Props breaking character: The performance and failure of real objects on the naturalist stage." Teoksessa Marlis Schweiter & Joanne Zerdy (toim.). *Performing objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave Macmillian, 187-199.

Pronko, Leonard C. 1982. "Kabuki: Signs, symbols and the hieroglyphic actor." Teoksessa James Redmond (toim.). *Themes in Drama 4 – Drama and Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, 41-54.

Robinson, Aileen. 2014. "'All transparent' – Pepper's Ghost, Plate Glass, and Theatrical transformation." Teoksessa Marlis Schweiter & Joanne Zerdy (toim.). *Performing objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave Macmillian, 135-148.

Schweiter, Marlis & Zerdy, Joanne. 2014. "Intro: Object Lessons." Teoksessa Marlis Schweiter & Joanne Zerdy (toim.). *Performing objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave Macmillian, 1-20.

Sofer, Andrew. 2003. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Swift, Christopher. 2014. "Technology and Wonder in 13th century Iberia and beyond." Teoksessa Marlis Schweiter & Joanne Zerdy (toim.). *Performing objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave Macmillian, 21-35.

Vosters, Helene. 2014. "Military Memorialization and its Object(s) of Period Purification." Teoksessa Marlis Schweiter & Joanne Zerdy (toim.). *Performing objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave Macmillian, 104-117.

Yamaguchi, Masao. 1991. "The Poetics of Exhibition in Japanese Culture." Teoksessa Ivan Karp & Steven D. Lavine (toim.). *Exhibiting cultures – The poetics and politics of museum display*. Washington [DC]: Smithsonian Institution Press, 57-67.

Sanoma- ja aikakauslehdet (painetut)

Hayashi, Kyōhei. 1995. "Jubutsu toshite no kodōgu." *Engekidan*, vol. 3 (1995), 74.

Fujinami, Takayuki. 1995. "Ōdōgu & kodōgu: Sono yakuwari to miryoku." *Engekidan*, vol. 3 (1995), 75-81.

Tossavainen, Jussi. 2012. "Giselle sukelsi 1300-luvun Japaniin." *Helsingin Sanomat*, 14.1.2012, Kulttuuri / Tanssi.

E-kirjat

Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Kääntänyt Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press. (Google books)

Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press. (pdf ladattu Bernin yliopiston sivuilta)

Cohen, Selma Jeanne. 1982. *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*. Middletown, Conn: Wesleyan. (ProQuest eBook Central)

Ernst, Earle. 1974. *The Kabuki Theatre*. Honolulu: University of Hawaii Press. (Ebsco)

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*. Berkeley: University of California Press. (ACLS)

Innes, Christopher. 2002 [2000]. *A Sourcebook on Naturalist Theatre*. Lontoo: Routledge. (ProQuest)

Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press. (Ebsco)

Thomas, Helen. 1995. *Dance, Modernity and Culture : Explorations in the Sociology of Dance*. Florence: Taylor and Francis. (ProQuest)

Ueda, Makoto. 1995 [1967]. "Zeami on the Art of the Nō Drama : Imitation, Yūgen, and Sublimity." Teoksessa Nancy G. Hume (toim.). *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*. Albany: State University of New York Press, 177-191. (EBSCO)

E-aikakaussjulkaisut

Brandstetter, Gabriele. 2007. "The virtuoso's stage: A theatrical Topos." *Theatre Research International*, vol 32, nro 2 (heinäkuu 2007), 178-195. (Proquest)

Fischer-Lichte, Erika. 2008. "Sense and Sensation: Exploring the Interplay Between the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre." *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, kevät 2008, 69-81. (Project Muse)

Hahn, Tomie. 2002. "Singing a Dance; Navigating the Musical Soundscape in 'Nihon Buyo'." *Asian Music*, vol. 33, nro 1 (syksy 2001 – talvi 2002), 61-74. (Jstor)

Malm, Joyce Rutherford. 1977. "The Legacy to Nihon Buyō." *Dance Research Journal*, vol. 9, nro 2 (keväät – kesä 1977), Congress on Research in Dance, 12-24. (Jstor)

Monks, Aoife. 2012. "Human remains: Acting, objects, and belief in performance." *Theatre Journal*, vol 64, nro 3 (lokakuu 2012), 355-371. (Project Muse)

Palmer, David L. 1998. "Virtuosity as rhetoric: Agency and transformation in Paganini's mastery of the violin." *Quarterly Journal of Speech*, vol 84, nro 3, 341-357. (Taylor Francis Online pdf)

Verkkolähteet

BBC. 2009a. "BBC Religions, Taoism." Britannian yleisradion materiaalisivusto.
<http://www.bbc.co.uk/religion/religions/taoism/ataglace/glance.shtml> (9.3.2017)

BBC. 2009b. "BBC Religions, Buddhism." Britannian yleisradion materiaalisivusto.
<http://www.bbc.co.uk/religion/religions/buddhism/ataglace/glance.shtml> (9.3.2017)

Bunka dejitaru raiburarii. 2009. "Kabukibuyō no sakuhin to hyōgen: Kodan kōsei to johakyū". Japanin taideneuvoston näyttämötaiteen informaatio- ja oppimateriaalisivusto.
<http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc11/sakuhin/kousei/index.html> (8.8.2017)

Dictionary.com. "Simulakrumi." Verkkosanakirja.
<http://www.dictionary.com/browse/simulacrum> (14.3.2017)

Jyväskylän yliopisto. 2015a. "Menetelmäpolkuja humanisteille, tapaustutkimus." *Koppa* -oppimateriaalisivusto.
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/tapaustutkimus> (25.7.2017)

Jyväskylän yliopisto. 2015b. "Menetelmäpolkuja humanisteille, laadullinen tutkimus." *Koppa* -oppimateriaalisivusto.
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/laadullinen-tutkimus> (25.7.2017)

Jyväskylän yliopisto. 2015c. "Menetelmäpolkuja humanisteille, empiirinen tutkimus." *Koppa* -oppimateriaalisivusto.
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/empiirinen-tutkimus> (25.7.2017)

Jyväskylän yliopisto. 2015d. "Menetelmäpolkuja humanisteille, havainnointi." *Koppa* -oppimateriaalisivusto.
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/aineistonhankintamenetelmat/havainnointi-eli-observointi-osallistuminen-ja-kenttaetoye> (28.7.2017)

Jyväskylän yliopisto. 2015e. "Menetelmäpolkuja humanisteille, havainnointi." *Koppa* -oppimateriaalisivusto.

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/aineiston-analyysimenetelmat/hermeneuttinen-analyysi> (11.8.2017)

Kielitoimiston sanakirja (a). ”Rekvisiitta.” Verkkosanakirja.
<http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/rekvisiitta> (28.7.2017)

Kielitoimiston sanakirja (b). ”Tarpeisto.” Verkkosanakirja.
<http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/tarpeisto> (28.7.2017)

Kielitoimiston sanakirja (c). ”Cosplay.” Verkkosanakirja.
<http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/cosplay> (14.5.2017)

Kielitoimiston sanakirja (d). ”Kabuki.” Verkkosanakirja.
<http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/kabuki> (9.8.2017)

Kielitoimiston sanakirja (e). ”No-teatteri.” Verkkosanakirja.
<http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/no-teatteri> (9.8.2017)

Kotobank. ”Kakei.” Asahi Shimbun Company & Voyage Group Inc. verkkosanakirja.
<https://kotobank.jp/word/%E7%AD%A7-461023> (11.6.2017)

New World Encyclopedia. 2013a. ”Gempei war.” Verkkotietosanakirja.
http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Gempei_war (18.3.2017)

New World Encyclopedia. 2013b. ”Heike monogatari.” Verkkotietosanakirja.
http://www.newworldencyclopedia.org/entry/The_Tale_of_the_Heike (13.7.2017)

New World Encyclopedia. 2013c. Japanilaiset aikakaudet. Verkkotietosanakirja.
”Heian-kausi.” http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Heian_Period (8.8.2017)
”Kamakura-kausi.” http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Kamakura_period
(8.8.2017)
”Edo-kausi.” http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Edo_period (8.8.2017)

Patings, Piet & Patings, Marijke. 2017. ”Tsukubai and chozubachi.” *Zen-garden* -blogi.
http://www.zen-garden.org/html/page_obj_tsukubai.htm (11.6.2017)

Suomisanakirja. ”Rekvisiitta.” Verkkosanakirja.
<https://www.suomisanakirja.fi/rekvisiitta> (28.7.2017)

Tieteen termipankki (a). ”Rekvisiitta.” Verkkosanakirja.
http://tieteentermipankki.fi/wiki/Esitt%C3%A4v%C3%A4t_taiteet:rekvisiitta (28.7.2017)

Tieteen termipankki (b). ”Homonyymi.” Verkkosanakirja.
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:homonyymi> (18.3.2017)

Elektroniset sanakirjat

Kōjien. 2002. Elektroninen sanakirja. Tokio: Taishukan. Tekijänoikeudet Yasuo Kitahara ja Taishukan.

Meikyō kokugo jiten. 2008. Elektroninen sanakirja. Tokio: Iwanami.

Sähköiset tallenteet

Fujiyama, Kōtarō. 2013. ”Traditional Japanese Magic.” Ted x Tokyo.
<https://www.youtube.com/watch?v=qu8Dla5rASU> (7.3.2017)

Fujiyama, Taijū. 2015. ”Edo Tezuma - Traditional Japanese Magic.”
<http://www.dailymotion.com/video/x37mqnm> (7.3.2017)

Opinnäytteet ja väitöskirjat

Keski-Hakuni, Pipsa. 2013. *The Role of Props within the Performing Arts*. Helsingin Yliopisto. Saatu kirjoittajalta sähköisenä tiedostona. Pro gradu -tutkielma.

Kurkinen, Marjaana. 2000. *The Spectre of the Orient: French Mime and Traditional Japanese Theatre in the 1930s*. Helsingin yliopisto. Luettu verkkoaineistona (E-thesis). Väitöskirja.

Männikkö, Mirja. 2014 [2012]. *Fuji musume: The life of a kabuki dance through time*. Helsingin yliopisto. Laajempi rajaus v. 2012. Tukholman yliopisto. Kandidaatintutkielma.

Nygren, Christina. 1993. *Möte mellan Öst och Väst: Metafor och konvention i en japansk shingeki-föreställning*. Tukholma: Carlssons. Saatu luentomonisteena, kpl 4, 168-190. Väitöskirja.

JULKAISEMATTOMAT

Painamattomat

Tanssimuistiinpanot. Kirjoittajan hallussa.

Esitykset

Nihon furisode hajime (”Liehuvien kimono-ihhojen alku”). 13.3.2014, Kabuki-za, Tokio.

Kasvatukselliset tilaisuudet

Dentō wagei kanshōkai. 22.10.2016, Hasshūtei, Saitama. Tilaisuus sisälsi kasvatuksellisen demonstraation ja tanssiesityksen *Kyōningyō* (”Kioton nukke”).

Muistitietoaineisto

Suzuki, Aki. 2011. Suullinen tiedonanto. Japani-päivät, 5.–6.2.2011, Turku.

Sähköiset tallenteet

Tanssiharjoitusten harjoitusvideot. Kirjoittajan hallussa.